مقدمة
في الفنون المسرحية

تأليف

أ . د. كمال الدين عيد
قسم الإعلام - كلية الآداب
جامعة الملك سعود

ربيع الأول ١٤١٧هـ
أغسطس ١٩٩٦م

ⓒ **كمال الدين محمد عيد ، ١٤١٧هـ**

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

عيد ، كمال الدين محمد

مقدمة في الفنون المسرحية - الرياض .

١٣٠ ص ؛ ١٧ × ٢٤ سم

ردمك : ٤ - ٦٢٥ - ٣١ - ٩٩٦٠

١- المسرح - نقد ٢- المسرحية - نقد

٣- المسرح - تاريخ أ- العنوان

ديوي ٨٠٩,٢ ١٧/١٥٠٨

رقم الايداع ١٧/١٥٠٨

ردمك : ٤ - ٦٢٥ - ٣١ - ٩٩٦٠

مقدمة

في الفنون المسرحية

بسم الله الرحمن الرحيم

"الإهداء"

إلى الرعيل الأول من طلاب

الفنون المسرحية

بقسم الإعلام

الفهرس

مقدمة :

كـان لابد من أن أخُط هذا الكتـاب في عـز شـهـر أغسطس وسط حـر القاهرة، وقريبا من مكتبتي . ولم يمض عليّ أكثر من خمسة عشر شـهراً بعد أن شرّفتني كلية الآداب بجامعة الملك سعود - الرياض بالإنضمام إلى قسم الإعلام .

ولما كانت شعبة الفنون المسرحية هي الوليدة الجديدة بالقسم . . إذ لم يمض على ميلادها أكثر من خمس سنوات ، هو عمر قصير جدا في تاريخ المقررات والعلوم . وأمام المهمة الأكاديمية الغالية التي تهدف إلى تطوير المسرح ليشد - وبإذن الله سبحانه وتعالى في القريب - من أزر الجهود المخلصة التي تبذلها المملكة العربية السعودية من أجل إنعاش الحياة بمختلف فروع الثقافة والفنون ، متمثلة في الجمعية العربية السعودية ، وفي إشعاعات الإدارة العامة لرعاية الشباب .

وأمام التوسّع الملحوظ في إنشاء فروع للجمعية على مستوى إمارات المملكة . كان لا بد من وقفة علمية نوعية ، يدخل من خلالها الشباب السعودي الدارس لفنون المسرح ، ليتلمس علوم المسرح بكل أعماقها وأساساتها الأكاديمية .

ولما كان المقرر ١١٣ – علم هو واحد من المقررات الملزمة لكل طلاب كلية الآداب في قسم الإعلام ، وهو نفسه أحد المداخل العلمية والطبيعية لإغراء الطلاب على دخول الشعبة الوليدة ليتولوا في المستقبل القريب الإمساك بزمام أمور المسرح السعودي ، وتطوير العمل الفني فيه تطويراً أصيلاً لا يقل عما تعلمناه ودرسناه نحن الآباء في المسارح الأوروبية المتقدمة بل ويزيد بتجربة العُمر الطويلة .

فكان لا بد والحالة هذه من إصدار هذا الكتاب ، الذي يفتح آفاق المسرح ودروب الثقافة الفنية والاجتماعية أمام الأجيال الشابة السعودية ، حتى يأتي اليوم الذي يؤدي فيه المسرح – وهو قريب قريب إن شاء الله – رسالته الإعلامية والوجدانية متعانقا مع حب الجماهير وتعاطفها وإقبالها على مشاهدته والاستمتاع به .

إن استراتيجية هذا الكتاب تقوم على فلسفة أبوابه الخمسة ، التي يقوم فيها كل باب بإيصال الدارس إلى مقرر علمي من المقررات التخصصية في شعبة الفنون المسرحية . وقد اقتضت هذه الاستراتيجية جهدا أكاديميا يربط بين المقدمة للفنون المسرحية ومواد التخصص التي سينخرط فيها طلاب هذه الشعبة مستقبلا .

إن أبواب الكتاب جميعها مدخل بسيط وجذاب لطلاب قسم الإعلام ، يفتح شهيتهم إلى الفن الجميل والآداب الإنسانية ، وإلى الاحساس بقيمة الجمال في الفن والحياة .

والله ولي التوفيق ،،،

المؤلف

ربيع الأول ١٤١٧هـ

أغسطس ١٩٩٦م

القاهرة

الباب الأول

الأدب . . . والأدب الدرامي

التعبير عن لفظة (الأدب) تعبير واسع وعريض يعود إلى آلاف السنين وإلى مختلف العصور . يظهر التعبير ويطفو ويختفي ويضمحل في أماكن كثيرة على مساحة القارات . ومع ذلك فقد أُتفق على أن التعبير يعني العمل الأدبي المكتوب،وكذا الأعمال الفلسفية والعلمية والسياسية والدينية والمقالات النافعة والنقد والأدب الشفاهي .

والأدب - بالتعبير السليم - هو ما نقصد به الآداب الجميلة التي ترتبط بالفن والأصالة . حيث تدخل المادة الأدبية الحية عبر التكوينات الفنية في انتشار سليم منتظم خلف جدار منيع يحمي حدودها ولا يسمح لها بالانزلاق إلى الرخيص السهل.

إن الآداب الجميلة على اتساع مساحتها وتعدّد نوعياتها هي أحد فروع (علم الأدب) ، وداخلها يمكن العثور على أغلب النظريات والمقاييس العلمية . وتبحث هذه النظريات في شخصية كاتب الأدب ، ودوره في التكوين الفني ، وفي كونية انعكاس الأدب على الشعب ، وفي خصائص البناء والتكوين في العمل الأدبي ، وكذا في المشكلات والفروق الناتجة من عدم التطابق بين علم الجمال الأدبي وبين نظرة الأدب بصفة عامة . كما تتعرض النظريات إلى تحليل فروع أدبية أخرى كالشعر ، والدراما ، والرواية ، وأساليب التقنية الأدبية والأشكال الخارجية .

والمدخل إلى النظرية في الأدب يُجبر الباحث أو المُشتغل به على فحص

(اللغة) باعتبارها العامل التحقيقي المباشر للأدب وأحد أساسات ومواد الإبداع الفني تحديدا لخصائص اللغة ، وخصائص اللهجات . وهذا المدخل إلى النظرية لا يعفي الباحث من التعرض إلى (تكوين الأدب) . وهو ما نقصد به تصوّر العمل الأدبي في الحدث والقصة والصراع والشخصية وعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى . ثم الاتصال في استمرارية الأدب كأسلوب أو تيار أو مدرسة أو اتجاه خاص. وهي كلها محاولات مشروعة وعلمية تدخل ضمن تاريخ الأدب كمادة علمية ، وتضطر إلى التعرض لعلوم مجاورة أخرى، كعلوم الفلسفة والمنطق والاجتماع والأخلاق وعلم النفس وعلوم الجمال .

في العصر القديم :

وهو ما يُطلق عليه (العصر الأثري) نجد فنون وآداب اليونان تشغل الفترة ما بين القرن ١١ ، ٨ قبل الميلاد (ق. م) ومن أشهرها فنون الخزف. كما يقع (العصر المهجور) بين سنوات ٧٠٠ ، ٤٨٠ ق . م . عندما قويت حكومة المدينة ، ودخلت فنون كالمعمار والنحت والرسم. كما يمتد عصر الكلاسيكية اليونانية لقرن ونصف بين سنوات ٤٨٠ ، ٣٠٠ ق . م . حيث نشطت فنون المعمار (معابد بوسيدون ، زيوس الأولبي ، أرخيتون بارثينون الأثيني) .

١٥/١٢/٤٢ ٥٢

وتعتبر الأعمال الأدبية اليونانية (الإلياذة ، الأوديسة) لشاعر اليونان هوميروس (HOMER) ILIAD, ODYSSEY في القرن الثامن ق . م . أعظم الودائع الأدبية في العصر القديم . وتمثل الدراما بعد ذلك عصرها الذهبي في القرن الخامس قبل الميلاد على أيدى كُتاب الدراما وشُعرائها اسكيلوس، سوفوكليس ، يوريبيديس ، أرسطوفانيس .

أرسطو وكتابه " فن الشعر" ARISTOTLE :

أرسطو (أرسطو طاليس ٣٨٤ - ٣٢٢ ق . م) هو تلميذ الفيلسوف أفلاطون ، وهو الذي يشق عصا الطاعة على بعض من تعاليم أستاذه . وهو الموجِدُ للمنطق العلمي والمنظم لقواعد وأصول علم الطبيعيات ، والمُقعد للآداب والسلوك وعلم متعارفات حُسن المعاشرة .

" أرسطو هو أول فليسوف يفصل بين فروع الفلسفة فصلا متمايزا . . ومؤلفاته تتميز بالطابع الأدبي حيث السلاسة والاستطراد والصياغة الفنية . . وهي ذات صيغة تعليمية وأصول لأساسيات فكرية . وتتكون مؤلفاته على النحو التالي :

١ - مؤلفات في المنطق ORGANON (الأورجانون)

٢ - مؤلفات ميتا فيزيقية METAPHYSICAL فَوْطبيعية . . أي فوق الطبيعة وخارقة لها .

٣ – مؤلفات في الفلسفة الطبيعية .

٤ – مؤلفات في علم الأخلاق .

٥ – مؤلفات فنية في الشعر والخطابة .[1]

وكتابه (فن الشعر) الشهير يُمثل حجر الزاوية سواء فيما جاء به من نظريات أو قواعد . إلا أن أهم ما يُذكر لهذا الرجل المُقنّن الأدبي والجمالي هو تضادّه مع أفلاطون . إذ وضع أفلاطون فروقا بين الجمال والخير في تحديد النظرية ، بينما يرى أرسطو أن الحدث ، كلما كان خيرًا كان جميلا. إن الشعر والتراجيديا والكوميديا كثيرا ما تفرض الكثير من سيئات الإنسان وغروره وسلامته وصلافته وشروره ، لكن الجميل – وسط هذه الصورة الكريهة – أن تُوضع الأمور في نصابها (أخلاقيا) لتصبح خيّرة في النهاية ، وجميلة في النهاية أيضا .

يُقسم أرسطو في كتابه (فن الشعر) الشخصيات إلى قسمين . شخصيات سوية نجدها أو نعثر عليها في التراجيديات والملاحم ، وأخرى شخصيات سيئة تملأ الكوميديات (لم يتم العثور على كوميديات يونانية كثيرة) .

ويلعب (التطهير) PURIFICATION دورا هاما له خصائصه ، إلى جانب الحدث الحقيقي الخالي من السرد والتفصيلات والهوامش . .

(١) د. إبراهيم حماده ، كتاب أرسطو فن الشعر . مكتبة الأنجلو المصرية . القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص ١٥ – ١٧

بالاضافة إلى التعبير اللغوي ، والشخصية المسرحية ، وترتيب خشبة المسرح ، وتوظيف الموسيقى توظيفا تشكيليا لخدمة الأدب الدرامي . كما تلعب الوحدات الثلاث في نظريته دورا كبيرا وهاما . ونقصد بها وحدات الزمان ، المكان ، الموضوع .

دراما DRAMA . . كلمة يونانية الأصل " أصلها كلمة DRAN ومعناها الحرفي يفعل أو عمل أو يُقام به" [٢] في بعض التعريفات الحديثة يعتبرون الدراما ، الملحمة ، الشعر ثلاثة فروع لنوع أدبي واحد ، لأنها تعني إبراز الأشياء أو مدلولاتها من واقع يؤديه ممثلون أو شعراء يتضمن منولوجات وديالوجات أدبية . ولا حياة للدراما بغير هذه الوظيفة .

تستخدم الدراما الكورس أو الجوقة ومجموعات الانشاد (كما في المسرح الإغريقي القديم ، والمسرح الشامل المعاصر ، كأساس عضوي تضافري . كما يمكن أن تستعين بالراوي للأحداث وكما في المسرح الاغريقي ومسرح برتولت برخت الألماني). لكن هذه الاستعانة تكون في المرتبة الثانية بعد (الحَدَثْ) الذي يحتل المرتبة الأولى عادة في الأدب الدرامي . والوسيلة الجوهرية في هذا الأدب هي الحوار . . وهو من شأنه تحديد الأبطال الدراميين وتشريح الشخصيات ، وتقييم علاقاتهم مع بقية

(٢) د. إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية . دار المعارف ١٩٨٥ ، ص ١١٣ .

النماذج والأدوار المسرحية من ناحية ، ومع مواقفهم الدرامية من ناحية أخرى .

والدراما هي النوع الأدبي المؤثر الذي يسمح بالتداخل في التعبير . . أي تقسيم الحوار على أكثر من شخصية ، تربطهم الدراما جميعهم وبكل حواراتهم في موضوع واحد ، كما تُقدم الدراما (المنولوج MONOLOGUE) للممثل الواحد كمناجاة المرء لنفسه على المسرح تعبيرا عن المواقف الحساسة والداخلية والنفسية المضطربة (مثل منولوج هملت لشكسبير "أكائن أنا أم غير كائن ؟" ، أو منولوج دوق جلوستر في افتتاحية مسرحية شيكسبير أيضا المعنونة ريتشارد الثالث في مستهل المسرحية). وهي مواقف أدبية لا يصلح للتعبير فيها عن التضاد والصراع النفسي الداخلي غير (المنولوج). ومن المستحسن أن تكون اللغة مناسبة للشخصيات التي تنطق بها ، حيث يتوقف التطور في الدراما على واقع وصدق حوار الشخصيات المسرحية .

والفرق الجوهري بين الدراما والملحمة ، أن الملحمة ترتبط بتعبير ملحمي يقود إلي الماضي والتاريخ عند عرضها للأحداث . بينما تعرض الدراما الحي والواقع والحدث وكل التصرفات فعليا على خشبة المسرح وأمام حضرة الجماهير، ومن خلال أحداث وتصرفات لموضوع طازج.

إلا أننا نعتبر الدراما هي أقدر الحلقات الثلاث التي ذكرناها ضمن

النوع الأدبي الواحد ، على إبراز المضمون الدرامي للأدب بطريقة مكثفة ، متقدمة بذلك على الملحمة والشعر . مرّ التركيب الأدبي للدراما بمراحل عديدة، لكن أغلب هذه المراحل يقدم التصنيفات التالية :

١- مقدمة الصراع :

وهو ما يُطلق عليه (الافتتاحية) أو البرولوج PROLOGUE

٢- المعرض العام :

أو ما يُطلق عليه مدخل المسرحية ، أو الفصل الأول فيها ، حيث تُقدم المسرحية الشرح أو الإبانة .

٣- العُقدة :

وهي تُمثل صُلب المشكلة للدراما . وأحيانا كثيرة ما تحتل الفصل الثاني حيث يقــوى الصــراع وتتجسد التضادات حتى القمة أو الذُروة CLIMAX .

٤- الحل :

وتنتهي فيه الدراما بالحل في الفصل الثالث وعادة في القسم الأخير منه .

وفي المسرحيات ذات الخمسة فصول يمتد الصراع والعُقدة إلى الفصلين الثالث والرابع، في حين يُقدّم الفصل الخامس الأخير الحل النهائي للدراما، سواء كان حلا تراجيديا أو فكاهيا به الأمل والسعادة والسرور.

ومن الملاحظ أن الأدب الدرامي في عصور القرون الوسطى (في المسرح الديني المسيحي) أن كانت تمثل مسرحيات وسطية تتخلل الاستراحات بين فصول الدراما الأصلية . وهو ما كان يحدث كذلك في شكل صامت بين استراحات كوميديا الفن (الكوميديا دي لارتي) COMMEDIA D'LLARTE في القرن ١٧ الميلادي .

نوعا الدراما

التراجيديا و الكوميديا TRAGEDY , COMEDY:

أو لنقُل بالعربية المأساة ، الملهاة .

بالنظرة الكلاسيكية تتفرع الدراما إلى فرعين أساسيين هما : التراجيديا ، الكوميديا .

في المأساة تتصادم الصراعات ، وتقود في النهاية إلى موت أو سقوط البطل الدرامي ، حتى رغم محاولاته الانتصار على القضاء والقدر . . لكن هيهات (أنظر أوديب لسوفوكليس).

وفي الملهاة تتخلى الشخصيات عن عظمة البطل المأساوي ، لتضع بدلا منها شخصيات مضحكة ضيقة النصيب في حياتها ، لا تسير بالمشاهدين إلى الحزن والعبس .

أما البناء الدرامي ، فهو في المأساة مُحكم ومنطقي بحكم الظروف التي تفرض القضاء والقدر اليوناني ، بينما يُصبح نفس البناء الدرامي في

الملهاة سائراً في ردهات الصُدفة المُضحكة ، بانيا نفسه على عناصر عدة مثل عدم الفهم ، اللبْس ، وسوء التفاهم . . وكلها عناصر تؤدي إلى الضحك وإلى الترويح عن النفس .

" نشأت التراجيديا والكوميديا - في رأي أرسطو - نشأة ارتجالية . فالتراجيديا ترجع إلى مرتجلات قادة جوقات الأناشيد الديثرامبية DITHYRAMBUS (ترتيلة دينية كانت تنشدها الجوقة الإغريقية التي تتكون من خمسين رجلا مُقنعين بجلود الماعز تمجيدا للآله ديونيزوس آله الكروم) . وكان الرقص ايمائيا (بالإشارة) تصاحبه نغمات الناي حول تمثال الآله ، لكن أرسطو لا يذكر الشاعر تسبس مبدع التراجيديا اليونانية القديمة . أما بالنسبة للكوميديا كفن مسرحي ، فيبدو أن مصادرها التاريخية لم تكن كافية بين يدي أرسطو .

والتراجيديا عند أرسطو موضوع محاكاتها أناس يقومون بأفعال جادة ، وهو ما يُميزها عن الكوميديا ، ومادتها مشفوعة بكل أنواع التزيين الفني ، وطريقتها العرض المباشر للأحداث .

وأجزاء التراجيديا عند أرسطو ستة هي : الحبكة ، الشخصية ، اللغة، الفكر ، المرئيات المسرحية ، الغناء ، إلا أنه يعتبر الحبكة هي أهم هذه الأجزاء ، بل هي روح العملية الدرامية .

يجب أن تكون الحبكة واحدة . . أي بناء الأحداث المسرحية . لأن

التراجيديا تُحاكي الأفعال وليست الشخصيات . الحياة بكل ما فيها من سعادة وشقاء . ويتعين طول الحبكة بمتطلبات العرض المسرحي وطاقات جمهوره من المتفرجين" (٣).

أما الشخصية والفكر . فمن المعروف أن المؤلفين الشعراء المسرحيين آنذاك كانوا يُقدمون شخصيات مسرحية تتحدث بلغة السياسيين . والشخصية الجيدة في الدراما هي التي تُوضح الهدف الذي تريده وتسعى إليه . فالشخصية إذن هي التي تختار الشيء تُؤيده أو تنبذه . أما الشخصية التي لا تعبّر تأييدا أو نبذا فهي ليست شخصية على الإطلاق .

وفي الفكر ، نقصد المضمون – أيا كان نوعه – الذي تتضمنه الدراما . والفكر هو الدليل وهو البرهان على ما تقوله المسرحية وما توحي به الدراما .

وتصبح اللغة بطبيعة الحال هي المُعبّر عن أفكار الشخصيات عبر العبارات والحوار والمنولوج والكلمات وهي الجوهر الأساسي الناقل لكل حركة الدراما على المسرح .

أما المرئيات المسرحية ، فهي أقل الأجزاء فعالية من الناحية الفنية رغم ما فيها من جاذبية ولمعان انفعالي . كما أنها تركز في ايرادها وتأثيرها على عملية الإخراج أكثر من ارتكازها على الشاعر أو المؤلف الدرامي .

---

(٣) د. إبراهيم حمادة ، كتاب أرسطو فن الشعر ، مصدر سبق ذكره ، ص ص ٩٦، ٩٧ .

وفي الغناء، فـانه نوع تزييني جـمـالي في التـراجـيـديا أكـثـر منه في الكوميديا .

التحول ، التعّرف :

" التحوّل هو تغيير مَجْرى الفعل إلى عكس اتجاهه ، على أن يتفق ذلك مع قـاعـدة الاحـتـمـال أو الحـتـمـيـة (في درامـا أوديب يـأتي الرسـول ، وفي تقديره أنه سـيُبـهج أوديب ويُخلصـه من مـخـاوفـه المتعلقـة بأمـه . ولكنه يُحدث عكس التأثير الذي انتواه).

أمـا التـعـرّف ، فـهـو التـغـيّر ، أو الانتقـال من الجـهل إلى المعـرفـة مما يؤدي إلى المحبة أو إلى الكراهية بين الأشـخـاص . وأجود أنواع التعرف هو التعرف المقرون بـ (التحول) " [٤] .

خصائص الشخصية التراجيدية :

نص أرسطو على عدة أمور (أربعة) يجب أن تتوافر في الشخصية المسرحيـة التراجيدية حتى يُكتب لهذه الشـخـصـيـة النجاح والتـأثير ، وحتى تصل جهودها إلى الجماهير المشاهدة . وهذه الأمور هي :

(٤) د. إبراهيم حمادة ، كتاب أرسطو فن الشعر . مصدر سبق ذكره ، ص ١٢٢ .

١- الصلاحية الدرامية .

بمعنى أن تكون الشخصية في التراجيديا مؤثرة . . أي صالحة دراميا بالطبيعة .

٢- الاتفاق مع الواقع .

أي مشابهة للواقع أو محاكاته .

٣- صدق النمط في الشخصية ، والملاءمة

أي أن تكون الشخصية ملائمة لما تتحدث به كالمهارة في الحديث للشاعر والخطيب والسياسي ، ملاءمة أحاديث امرأة ملكة مثل (كليتمنسترا).

٤- ثبات الشخصية .

وهو أن تكون الشخصية قوية غير متذبذبة (إلا إذا كان الموقف يستتبع ذلك) . وعلى طول بناء المسرحية .

أصل الدراما . . . وأصل المسرحية

إذا ما عُدنا إلى الوراء قليلا للتعرف على أصل الدراما وأصل المسرحية فماذا نجد ؟

يصف الألماني جُوته GOETHE نشأة المسرح حين يقول :

" في البداية كان الحدث " .

ونستخلص من تاريخ المسرح وتاريخ فن التمثيل بصورة أدق على أن (الحدث) بدأ صامتا . بدون حوار . . لكن بحركات اليدين والقدمين وبقية الحواس الأخرى التي خلقها لنا الله سبحانه وتعالى وخصّ بها الإنسان وحده. تعبيرا بالوجه والعينين . ومن خلال هذا التعبير تكونت الظاهرة الاجتماعية . . وأعنى بها المسرحية الأولى . إذ هي المصدر الأول لما نُطلق عليه اليوم تعبير (فن المسرح) . هذا الحدث الصامت بدون الكلمة أو النص المسرحي بالتعبير الحديث نجده اليوم في كل حياة ومكان . فكل منا يُمثل في الحياة المسرح الكبير . لكننا لا نعثر على مسرحية عصرية تفتقد الحدث الصامت أبداً .

وبالأخذ بعين الاعتبار تفسير الأستاذ كارل جروس التي ضمّنها كتابه (ألعاب الشعوب) مُفسرا لعب الحيوانات كالقطط والكلاب بالحجارة وقطع الأخشاب والكرة وثقاب الكبريت وغيرها ، أمكننا أن نسمى هذا (حدثا) . بمعنى الصيد والاصطياد . واحد يصطاد الآخر . يرمى شيئا ، يجري خلفه ، يتصارع معه ، يُمسك بتلابيبه . نشاط حدثي ملموس كما لو كان مسرحية

صامتة التعبير ، كما في عالم الطيور حيث الطير الذي يقود جماعات الطيور بأكملها لتنطلق خلفه أو وراءه في اشارة وانتظام أماما ويمنة ويُسرة ، ووقوفا واستئنافا . والكل في محاكاة وتقليد ليبرز لنا (شكل التمثيل) ودور القائد للمجموعة وحدث القيادة ومضمونه . إنني أُرجع الدور في المسرحية والأدب الدرامي إلى كلمة (دورة) . . أي نظام فلكي منتظم يسير فيه الطير ، وحتى الإنسان من بعده ليُقدم – عبر دورانه – تصرفات وأحداثا ووقائع واشتراكاً فعليا في حدث من الأحداث .

إنني كذلك أجد تشابها من زاوية أخرى بين القواعد الأساسية الأولى في المسرحية وبين عالم الطفل . بل لعل هناك – أحيانا – تطابق بين العالمين، بما يسمح لنظرية المسرح لأن تجد نفسها وسط عوالم كثيرة . الولد يُقلد أباه وهو يُمسك بعصاه ليلعب دور الأب في غيابه عن المنزل . ويُحاكي الخباز وهو يعجن فطيرة من الرمال على الشاطىء صيفا ليقدمها إلى اخته الصغيرة التي تلعب معه. وهو ما نخرج به في النهاية من وجود الحدث في الحياة ، والتأثير به على الآخرين .

ليس بين أيدينا علامات مُحددة على تفاصيل القديم . لكنه من المؤكد ووفق طبيعة الكون وناموسه أن المسرحية – مهما كان شكل ميلادها – تتكون وتتطور مع تكوّن المجتمعات الإنسانية ، سواء في المجتمعات القديمة البدائية أو بين مجموعات القبائل والعشائر ، خاصة في عصر البدائية بين

السلوك الحيواني والسلوك الإنساني على السواء .

والثابت تاريخيا ، أنه لم تكن هناك مسرحية على الإطلاق . بقدر ما كانت هناك تعبيرات أولية صامتة ، كشفت عنها جماعات القبائل في ترحالها من بقعة إلى أخرى بحثا عن الماء والحياة ، مُسجلة أحداث صيد الحيوان وصيد الأسماك ، وتقاليد وخبرات ومكتسبات الأحداث عبر مئات الآلآف من السنين ، وبطريقة (العمل الجماعي) . وهو نفس السلوك الذي تطــور بعد ذلك إلى ما عُرف باسم (مسرحية الحياة) بعناصرها الثلاثة (قبل العمل ، أثناء العمل ، بعد العمل) .

يتجلى العنصر الأول في المسرحية قبل العمل ، في الإعداد لعملية الصيد وما يبذله الرجال من نشاط صامت يمثل الاستعداد لايقاع الفريسة ، وما هو سابق على الحدث نفسه .

وفي مـرحلة أثناء العـمل ، تتكون أعـلا درجـة لشكل الحـيـاة حـيث الصراع والمعايشة الصادقة بكل ما فيها من انفعال وخيال وتصور ، وفي استعمال للقناع للحماية من بطش وغدر الحيوان . وفي حَمْلٍ لجلد الحيوان على الظهر حتى يُقرب الإنسان نفسه من هيئة الحيوان إمعانا في المداهنة والخداع حتى تسقط الفريسة .

وفي جزء ما بعد العمل حيث حفل الانتصار ومراجعة ذكريات الحدث ، وفي حفاظ على أهميات ثلاث هي : الدور ، الحدث ، الجمهور المشاهد .

إلا أن تطويرا قد طرأ على هذا النوع من مسرحيات الحياة بميلاد مسرحيات (الأعياد) وهو نوع منبثق عن العمل ظروفه وأحواله . وهو نوع تميز بالارتقاء الإنساني عن النوع الأول . ويرتكز على إحياء الأعياد والمناسبات ، وانطلاق مشاعر الإنسان وأحاسيسه في حرية كبيرة . ويخرج هذا النوع من المسرحيات من واقع الحياة مستعملا زمن ووقت صيد الحيوان أو فترة تجمع الأسماك في فصل سنوي معين ، أو زمن هجرة الطيور في فصل آخر . وهي على كل حال جهود عكست محاولات الانسان لتأثيره على الواقع وعلى الطبيعة وعلى زميله الانسان الآخر ، ثم على نفسه أيضا . تمت كل محاولات التأثير هذه باستعمال اليد والحجر والسهام وأدوات أخرى صاحبتها البدائية ، لصيد الحيوان وتخويفه وطرق التغرير به حتى الايقاع بالفريسة . ومما شك فيه أن هذه الأحوال الجديدة بما فيها من محاولات ، التغلب على الحيوان القوي وحماية النفس معا ، قد أدت إلى ميلاد نشاط السلوك الانساني الفطري الأول ، بكل ما فيه من تصرفات وتقليد ومحاكاة وتمثيل . وهي كلها عناصر حددت بأن المسرحية قد ارتكزت على الحدث والعمل من أجل الحدث ، وخرجت منهما كأصل مُعبر عن حالتيهما . ولما كان المسرح الحديث في القرن العشرين يعود إلى ترديد المفهوم التقليدي القديم من اعتبار النص المسرحي والممثل والجمهور ، وهو المعادل الموضوعي لما أسماه المسرح القديم الدور ، الحدث ، الجمهور .

فانني أصل من خلال هذه الحقائق في المسرح والمسرحية إلى معارضة الاعتقاد السائد ، والمنشور في كل كُتب المسرح من أن الأصل في المسرح والمسرحية أنهما خرجا من المسرح الإغريقي (اليوناني القديم) من عبادة وطقوس الآله ديونيزوس . وهو ما أشير إلى تصحيحه لصالح تاريخ الأدب المسرحي العالمي . حتى وإن كانت خطة التصحيح هي الارتكاز على الأدب المسرحي الصامت داخل فترات طويلة سبقت القرن الخامس ق. م . في أثينا العاصمة اليونانية . وهي استنتاجات تؤكدها حركة المستقبل لفن المسرح وفن التمثيل ، حينما تجاوز التأثير الجماعة القائمة بالتمثيل إلى المشاهدين، في توليد لصراع الشخصيات مع بعضها البعض مرة، وصراعها مع جوقة المنشدين أو المُعلقين على الأحداث مرة ثانية، أو إجراءات ومشاركات الكورس الغنائي أو المتمتمين بالهمهمات مرة ثالثة .. من البداية الفطرية وحتى وصول هذه العناصر جميعها عبر التاريخ إلى الدرامات المسرحية المعاصرة. حيث يصل التأثير في الدراما إلى الجمهور والقبائل والعشائر ويمس الأوطان والنظم والثورات والانتفاضات والمجتمعات. وفي غير إغفال للتجربة المسرحية الأولى، وأعنى بها تجربة وادي النيل في مصر بين الألفين الرابع والثالث قبل الميلاد، وهي التجربة التي عرفتها أوروبا بعد فك رموز الكتابة الهيروغليفية على يد جاستون ماسبيرو وآخرين، والذي أطلق على هذه الرموز لفظ (حوارات درامية – عام

١٨٨٢م). ورغم عدم العثور على ما يُعرف اليوم باسم المسرحية أو النص المسرحي، أو حتى تعبيرات أخرى مثل التمثيل أو الممثل. وبالعودة إلى الحادثة التي يعود تاريخها إلى عام ١٥٨٠ ق. م. على لافتة حجرية في عهد الآله محب والتي ذكرت أنه ظل – طوال كل يوم ولثلاث سنوات كاملة – ظل يضرب على آلة تشبه الطبلة الحديثة لتسجل ملاحظات البحاثة إيتين دريوتون، يمكن أن نقول بالعثور على وجود مايسمى بالفرقة الفنية المتجولة. يؤكد هذا الاستنتاج وجود شخصيات مسرحية مثل إيزيس، أوزوريس وحوراس وست ضمن الأسطورة الفرعونية المعروفة بأسطورة (ايزيس وأوزوريس).

وفي استناد مرة ثانية إلى التجربة التي انبثعت في مازوبوتاميا ، والتي تشير إلى الحوار الدرامي في القرن السابع ق. م في مدينة آشور ، والمعرف باسم (حوار الموت والبعث) . وغيرهما من علامات على التاريخ المسرحي في القرنين السابع والسادس قبل الميلاد باسم (طريق وزيارة إستار إلى الجحيم) . ثم حينما احتل كيروس بابل عام ٥٣٨ ق. م فإنه قد اعترف بشعائر واحترامات ماردوك . وهو ما أدى إلى ظهور المسرحية الدرامية القديمة الشائعة هناك والمعرفة باسم (شعائر ميثراس) ، والتي كانت تقدم بالأقنعة . ثم . . . علامات وأمارات أخرى تصل إلينا من عهد الأسكندر الأكبر زمن احتلاله لآسيا الصغرى ، ووجود أماكن خاصة كان يجري فيها التمثيل المسرحي وقتذاك ، وحتى العصر الهيللينستي .

النظرة الدرامية والمسرحية في العصر الحديث :

الدراما قضية شائكة ، بدليل أن كُتاب الدراما هم أقل أعداد الكُتاب في العالم . كُتاب القصة والرواية والأوبريت والأغنية يفوقون كُتاب الدراما عددا . فنجاح الدراما ليس بالأمر السهل الهيّن . ونجاح كبير لدرامة واحدة في أي مكان من العالم يمكن أن يُقيم الدنيا ويُقعدها . استنادا إلى الفكر الذي يمكن أن تنقله الدراما أو المسرحية إلى الجماهير على اختلاف ثقافاتها ومستوياتها.

فللدراما بريق وهاج وضّاء . دليلى على ذلك الفاشي موسوليني الذي حاول التأليف المسرحي ومُثلت مسرحيته وسط دعاية نازية زائفة . لكنه تطلع إلى الدراما وإلى المسرح ، رغم مكانته القيادية لإيطاليا حتى الحرب العالمية الثانية .

بُذلت محاولات في كل مكان لتعليم أسس الدراما لامكان اعداد مؤلفين دراميين يُثرون المسرح . ولعل أهم مدرستين لاعداد الدراميين هما مدرسة الاستاذ الأمريكي جون هوارد لاوسون (٥) J.H. LAWSON ومدرسة الأستاذ

---

(٥) جون هوارد لاوسون . من مواليد ١٨٩٥/٩/٢٥م واحد من كُتاب النظريات الدرامية وعالم في جماليات الأدب . عاصر فترة (العصر الأمريكي الكبير). تأثر بكتاب آخرين مثل إلمر رايس ، سيدني كنجسلى. سيدني هوارد ، ماكسويل أندرسون ، كليفورد أوديتس. يرتبط اسمه بفترة العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين . أعظم أعماله مسرحية الصالون الواسع عام ١٩٦٠م.

الأمريكي أيضا جورج بيريس بيكر (٦) G.P. BAKER .

حاول لاوسون في مسرحياته حماية الأسرة الأمريكية من موجات الخوف التي طرأت على الحياة الأمريكية والمتمثلة في موجة المكارثية التي سادت بعد الحرب العالمية الثانية وظلت مستمرة حتى الحرب الكورية . وهو قد حاول عرض أحداث بلاده وأحاسيس جماهيره، في محاولة لتسخير صراع الدراما لخدمتها وإبرازها .وهو ما نُسميه (الفعلية) ACTUALITY ، وأن يجعل الشيء المعاصر له والمحيط به شيئا فعليا ، يقبل الحقيقة على خشبة المسرح . والفعلية في الكتابة تشحذ أحاسيس الجماهير لاستقبال الحدث الحي .

تتحد صفات لاوسون في نظرة اجتماعية تتخذ موقفا مُضادا مواجها لموقف مجتمعه الأمريكي . ولما كان مجتمعه مليئا بالشوائب، فإن نظرته هذه قد رفعت من قيمة دراماته بصفة عامة ، ومن الموقف الدرامي بصفة خاصة . وهو ما أعطى معنى ومضمونا جادا أثّر كثيرا على موقف الأزمة الاقتصادية

(٦) بييرس جورج بيكر (١٨٦٦/٤/٤ - ١٩٣٥/١/٦م) عالم ومُنظّر مسرحي . بدأ عام ١٩٠٦ م في تكوين فصل للدراسات الدرامية بجامعة هارفارد (مجموعة ٤٧) التي غذت المسرح الأمريكي بدرامات من تاليف طلابها. درّس ما بين عامي ١٩٢٥ ، ١٩٣٣ م بجامعة ييل الأمريكية وبنى مسرحا جديدا بالجامعة. علّم فن كتابة الدراما ، التحقيق الفني للمسرح ، التدريبات التطبيقية على الفنون المسرحية. من تلاميذه الدرامي يوجين أونيل ، س. هوارد ، س. بهرمان . أهم كُتبه تطور شيكسبير ، التقنية الدرامية ، فنون المسرح .

في ثلاثينيات القرن الحالي . واذن لم يكتف الكاتب بنظرة واحدة ، حتى ولو كانت تلك النظرة نظرة اجتماعية يمكن أن تكون ثرية بحكم انتمائها إلى المجتمع . إن الكاتب المسرحي مُكلف أيضا بأن ينظر إلى بعيد من حوله ليدقق النظر في أحداث وطنه السياسية أو الاقتصادية ، خاصة إذا ما كانت لها تأثيرات على حياة الفرد أو حياة الجماهير .

لاشيء من فراغ .

من الصعوبة بمكان كتابة الدراما دون معرفة المذاهب الأدبية أو الفنية. فالدراما خليط بين فلسفة الكتابة وفلسفة العرض المسرحي . وهذا التفسير الذي يضعه الكاتب ويعرضه المخرج لا بد وأن يرتكز على صورة من الصور الإبداعية في الفن . والصور الإبداعية في التعبيرية تختلف عنها في الواقعية مثلا ، إذ شتان بين التيارين . ولما كان الفن نظاما ، فلا يمكن الخلط بين تيار وآخر أو بين أسلوب وآخر حتى لا يضطرب الأمر ، ويسير المشاهد إلى متاهات أو إلى طريق مسدود .

يكتب لاوسون في عام ١٩٣٦م أولى محاولاته لإصلاح الدراما الأمريكية فيصدر كتاب (النظرية والتقنية في كتابة المسرحية) THEORY AND TECHNIQUE OF PLAY WRITING لكنه لم يتخلف في الوقت نفسه عن تأليف المسرحيات. لم تكن كتاباته ودراساته إلا نظريات يُجريها ويطبقها عمليا على دراماته . ولا تزال حتى اليوم مسرحياته تصعد على

خشبة المسارح الأمريكية .

مقدمة المسرحية (البرولوج) :

البرولوج هو (الخُطبة) يُلقيها أحد الممثلين في بداية المسرحية أو قُبيل عرضها . وهو بصفة عامة عمل تمهيدي للأحداث .

والمقدمة هي المدخل العام لأحداث أية دراما . وهي عادة ما تكون مُرضية ، لأنها بداية إغلاق صالة الجمهور والأحاديث الخاصة بهم بينهم وبين بداية الدراما حدثيا وتاريخيا وزمنيا وشكلا فنيا . والمقدمة مرضية لأنها تعطى وتُقدم استعلامات ومعلومات .

ونحن نرى - خاصة في العصر الحديث - أن هناك شرطان هامان للمقدمة يجب أن يتوفرا لها . الشرط الأول هو السرعة ، والثاني هو الوضوح . يذكر سير آرثر وينج بينرو " أن هناك أشياء خاصة وأشياء هامة يجب توصيلها للجماهير في بداية العرض المسرحي ، ومن المهم أن تُذكر هذه الأشياء بأقصى سرعة وفي براعة فائقة " (٧).

تتعرض المقدمة لأخطار كثيرة تجعلها غير مُرضية . فالمقدمة الجامدة الثابتة في بداية المسرحية تُعتبر غير مرضية إذا فقدت الحركية ، أو نقص فيها الخيال . والمقدمة مادة درامية وغير درامية في الوقت نفسه . بمعنى أنها مادة درامية تبدأ العرض المسرحي ، لكنها لا يجب مع ذلك أن تُمعن

(٧) SIR, A.W. PINERO (١٨٥٥ - ١٩٤٣م) كاتب درامي انجليزي ومُنظّر درامي.

في الدراميـة. أي أنهـا لا يجب أن تسـتـعـمل عناصـر أخـرى مـثل الصـراع والحـوار المتـشـعب أو الديالوج العـمـيق أو الفلسـفي . لأن ذلك من شـأنه معاكسة الايضاح الذي يجب أن يكون سمة نهاية المقدمة . لأن استـعمال مثل هذه العناصر الدسمة من شأنه تعطيل سرعة الايقاع الذي يُفترض أن يخرج به البرولوج إلى الجمهور في حالة سريعة .

إن رأينا هذا يتـعـارض مع رأي الأسـتـاذ بيكر، لأنه يأخـذ وجـهـة نظر مـخـتلفـة . إن بيكر يرى أن على المقـدمـة أن تضع تعـريفـاتهـا في الشكل الدرامي وأن تُلبسها اللباس الدرامي. والأستاذ بيكر يستند في وجهة نظره إلى نظريته التي ابتدعها ودرّسها عشرات السنين إلى طلابه كُتَّاب الدراما ، والتي تتلخص علاماتها في :

مَـنْ ؟

أيـن ؟

مـتى ؟

ذلك لأن تعـاليم بيكر تحـرص عند كـتـابة الدرامـا على أن تُفـصح المسرحية عن : مَن هم أشخاص المسرحية ؟ وأين تتحرك الشخصيات ؟ ومتى تجرى أحداث الدراما ؟

أما لاوسون ، فيرى في المقدمة شيئا عظيما . فهو يعتبرها العصب الذي يُمسك الدرامـا . والذي يقـيم جـسـرا قـويا منيـعـا بين الدرامـا وبين

التعريفات والامكانيات والمعلومات التي تُقدمها للمشاهدين . على اعتبار أنها هي التي تُحيط وتُسوّر الأحداث . كما أن الأحداث هي التي تُحدد الذروة الدرامية ، والتي هي الاعلان بنهاية المسار وتمام نقطة البلوغ . وكما أن الذورة الدرامية تكشف عن الموقف الأساسي للكاتب ، بل وعن موقفه ومجتمعه ، فإن المقدمة تُوضح لماذا يلجأ الكاتب إلى ذلك ؟ فضلا عن أنها تشير حتما إلى اعتقاداته . وأحيانا ما تمتلىء المقدمة بشحنة درامية حدثية قوية قد لا نعثر عليها في درامة باكملها . وهو ما يُطلق عليه الأستاذ لاوسون (المقدمة = الحدث) . وهو يعرض هذا النموذج القوي للمقدمة في درامته المعنونة مسرحية ستيفادور . إذ تنتهي المسرحية باتحاد العمال البيض مع السود . بينما طوال العرض المسرحي يظهر عامل الجنوب الأبيض في قوة وبطش يقهر بهما زميله العامل الأسود الملوّن صريع العنصرية .

الاستمرارية CONTINUATION :

ونعني بها استمرارية الدراما . والاستمرار في المسرحية يحدث عن طريق تماسك المشاهد المسرحية بعضها ببعض مشهدا إثر مشهد . أي أن يقوم الكيان المسرحي على فقرات تؤكد الاستمرار الدرامي .

ويرى لاوسون فيما يختص بالاستمرارية ، أن أهم مواضعه يجب أن

تعتمد على الآتي :

١ – أن تكون أية مقدمة في الدراما معالجة بالشكل الدرامي الطبيعي . وأن تقوم على شكل حدثي .

٢ – أن يكون التوسع في المشاهد التي تتبع البرولوج امتداد دراميا مُكملا ومؤيدا للبرولوج نفسه .

٣ – المحافظة على خطين أو أكثر من خطوط البرولوج . وقيام أهمية لهما في مسار الدراما .

٤ – أن يعقب ذلك ، العجز الدرامي (لخبطة الأحداث) . والتي هي الطريق إلى التطور .

٥ – أن يكون لكل فقرة في الاستمرارية طابعها الخاص في العرض المسرحي . (مقدمة ، مشكلة ، صراع ، تعقيد ، ذروة درامية).

٦ – كلما قرُبت المراحل من نهاياتها ، لجأت المسرحية إلى طريق الحل واقتراب ختام المسرحية .

٧ – يلعب الايقاع دورا خطيرا في تحديد درجات الاضطراب ، والاحتفاظ بالصراع ساخنا .

٨ – التسلسل في الاستمرار الدرامي . ويأتي من تلاحم المشاهد وتسلسلها ، كما يحدث أيضا نتيجة التضاد المفاجىء CONTRAST .

٩ – كلما اقتربت المراحل من بعضها البعض، أسرع ايقاع الدراما

وأدى إلى الاحساس بالتكثيف الحدثي ، والالتحام في قوة وفهم .

١٠- لا يجب أن تخضع الاحتمالات والتوقعات للشخصيات التي تسير في طريق تطور الحدث ، وإنما تبقى مكانها في سياق الأحداث .

١١- لا تُقدم الدراما عادة استمرار طيبا هادئا . وإنما تكمن مهمتها في عرض القُوى المتضادة ، وكذلك كل الأشكال التي تعرض قوى أخرى جديدة على المسرح دون تمهيدات مُطّولة .

المشهد الكبير :

يعود الفضل في إلقاء الضوء على خصائص ومهام (المشهد الكبير) إلى الناقد الفرنسي فرنسيسك سرسى[٨] . كما طوّر وليم آرثر أيضا من مفهوم المشهد الكبير فيما يخص العلاقة بين خشبة المسرح والجمهور بغية ربط الجمهور بالمشهد الكبير في وعي وإيضاح ، حتى تصل الجماهير إلى المغزى من هذا المشهد . ذلك لأن القرارات والتصرفات التي يُبديها الممثلون في المسرحية لا بد لها لتكملة وصول فعاليتها ، من جمهور يفهمها ويصل إلى مضامينها وأهدافها .

فالجمهور بعد القرارات يضع في اعتباره قيام الصراع أو التناقضات. وهو ما يُرى ويظهر في الامكانيات الدرامية والضروريات المتاحة

(٨) FRANCISQUE SARCEY (١٨٢٩ - ١٨٩٩م) من أكبر نقاد الدراما الفرنسية في القرن الماضي . عمل ناقدا لمجلة TEMPS لمدة ثلاثين عاما .

أمام الدراما . وما يُولّد في الوقت نفسه الفروق في التأثير بين ما يُقدمه الممثلون وبين ما يُحسه ويشعر به المشاهد المتفرج . وهو ما يسعى إليه كل كاتب درامي ليعبُر هذا المنزلق في طريق درامته ، بأن يقف إلى جانب احساس الجماهير وأن يضم الجمهور إليه عن طريق التعاطف الانساني والوجداني .

ولا يصل الكاتب إلى مثل هذه النتيجة الصحيحة إلا إذا كان صادقا في تصويره ووضوح هدفه ، وإذا ما مسّ كل هذه القضايا في أمانة وعمق شديدين . وبما أن الجمهور لا يعرف مقدما الذروة الدرامية ، فإنه والحالة هذه لا يستطيع أن يفحص أو يناقش الأحداث من خلال الارتكاز على وجهة نظر مساندة مساعدة مثل الذروة الدرامية .

وعلى هذا يرى آرثر عدم ضرورية المشهد الكبير - رغم تطويره له - باعتبار أن غيابه لن يضر بالدراما . لكنه يضع في الوقت نفسه بديلا للمشهد الكبير . عدة نقاط تركيز يُوزعها وينشرها على الدراما لتحل محل المشهد الكبير وتعمل مقام تأثيراته . وهو يؤكد أن هذه النقاط إنما تنال استحسان الجماهير . بل هو يثق في قدرتها على أخذ موقف معين بالنسبة لقرارات المشاهدين . وبالتالي يصل الكاتب من خلالها إلى تعاطف الجمهور.

الذروة الدرامية تساعد على التحليل الدرامي للحدث والمسرحية . كما

أن المشهد الكبير باستطاعته إعطاء دفعات إلى الأمام لتسير الأحداث والدراما في طريق التطور الدرامي . وكما أن للذروة الدرامية أساس يسبقها نراه متجسدا في الأحداث ، فإن المشهد الكبير يكون بمثابة الهدف المباشر الذي تسعى إليه الدراما جاهدة . وكما أن الذروة الدرامية تتأصل جذورها في التصور الاجتماعي للدراما ، فإن المشهد الكبير ترتبط جذوره بالأحداث مباشرة .

الذروة الدرامية CLIMAX :

عادة ما نعتبر الذروة الدرامية نهاية المطاف بالنسبة للدراما . كما يدّعى البعض أن لها الفضل الأول ، باعتبارها المُحرّك (الموتيف MOTIVE) الوحيد ، والسبب المباشر للتطور الدرامي .

كما أنه من العرف الخاطىء والشائع أيضا ، أن الأحداث في الدراما هي نهاية التصرفات ، وهي الطريق المسدود الذي تُفضى إليه مسارب ومسالك الدراما ، وهو أمر خاطىء كذلك . لأن درامات كثيرة تحتوى بعض أجزائها على مواطن ضعف حدثية ، أو غياب فقرة درامية ، تصل إلى الذروة الدرامية مباشرة من خلال هذا الضعف أو هذا الغياب. وليس من الضروري أن نصل إلى الدرامية الحامية التي تصل إلى حافة الذروة ، ثم ندخل معها في الطور الكبير للمسرحية .

لماذا نُصر على أن مشهد انتحار شخصية هيدا في دراما هنريك إبسن (هيدا جابلر) هو نقطة الذروة الدرامية ؟ هل لا بد أن تصحب نقطة الوصول إلى هذه الذروة مصيبة من المصائب أو جريمة قتل أو حادث انتحار؟ لا أعتقد بذلك .

إن كثيرا من النظريين الدراميين يعارضون هذا الرأي .ولا يستحسنون الوصول إلى الذروة الدرامية عن طريق هذا الطريق الأوحد . على اعتبار أن الطور الأخير لأحداث الدراما لا يستطيع بالضرورة أن يُوصّل إلى النهاية على الدوام لنجد الذروة في الانتظار . بل قد يكون العكس . بمعنى أن يُوصّل الطور الأخير إلى حدث جديد أو إلى طرق أخرى تتضح لنا رؤيتها بعد الحدث الأكبر الذي تنص عليه الدراما .

حقيقة أن الدرامات دأبت على أن تكون المصائب الكبرى قُرب نهايات الفصل الأخير للمسرحية . ولكن . . . ، ماذا يكون الموقف إذا اعتبرنا أن هذا الحدث هو بمثابة المشهد الكبير في الدراما؟ ألا تتغير المعايير والمقاييس إذن ؟

ينادى جوستاف فريتاج GUSTAV FREYTAG أحد النظريين الدراميين الكبار بما يسميه (النظرية الهرمية) . . هذه النظرية التي تقسم الأحداث المسرحية إلى خمسة أجزاء هي :

١ - المقدمة

٢ - التعقيد

٣ - الذروة

٤ - الانحدار

٥ - المصيبة أو الكارثة

وفيما يُطبق النظرية على تراجيديا شيكسبير (روميو وجولييت) نراه يخص القسم أو الجزء الثاني (التعقيد)، بأربعة مراحل تتمركز في الأحداث التالية :

أ - الحفلة

ب - مشهد الحديقة

جـ - الزفاف

د - مقتل شخصية تيبالت .

أما الذروة الدرامية فتكون عنده في صحوة وانتفاضة جولييت من رقادها ، وفي ثورتها العارمة على تصرفات أسرتيْ مونتاجيو وكابيوليت (أسرة روميو وأسرتها) . كما تكون الذروة أيضا في وداع روميو لصديقه القس لورانس ، وايصال خبر مقتل تيبالت إلى جولييت بواسطة المربية ، وفي إعلان لورانس لروميو حقيقة جولييت بأنها لم تَمُتْ وأنها لا تزال على قيد الحياة مخدرة . وجميع هذه المشاهد - لكونها تُقدم تعبيرات درامية

مـصـيـرية ، فـإنهـا تمثل الذروة الدرامـيـة التي تقع في أكـثـر من مكان على مساحة المسرحية .

التطور الدرامي :

لا يمكن لمسـرحـيـة مـا أن تؤثر على الجـمـاهيـر إلا إذا كـانت حـاملة لعنصـر التطور الدرامي الذي يُجدّد شـبـاب وأحـداث المسـرحـيـة . لا تكتـفي الدراما بالفعل ورد الفعل ، بل نراها تتعداه إلى انفجار حاد ، وانفلات في المعايير . لأن ذلك الانفجار يُصعّد كل شيء على المسرح . وهو ما يعطي مجالا للتبحر في دراسة الشخصيات وأزمات المسرحية ، وازدياد المقاومة والصراع ، وكل ما من شأنه أن يُحرك هذه العناصر جميعها .

بين الفعل ورد الفعل نصل إلى (السبب الحقيقي)، كما نصل إلى أعلى درجات الحدث . لهذا كان على الذروة الدرامية أن تحمل معها نظرة (المفاجأة العارضة) والتي تجيء بما لم نكن نتوقعه أو بما هو بعيد الاحتمال عن تفكيرنا وتوقعاتنا . وكل هذا وذاك نُطلق عليه (التطور الدرامي).

الأحداث تُصعّد الأحداث ، لأن حركة الدراما في حاجة دائمة إلى الحركة ، وإلى التطور ، وإلى هجر الجمود وإلى الهروب من التوقف والاستراحات . هذه الحركة في الدراما عادة ما تُصقل الفعل ورد الفعل ، والسبب ورد السبب ، حتى في المشاهد القصيرة واللحظات الخاطفة . وهي

التي تسير من الأزمة في المسرحية إلى التعريف إلى الذروة ، لتصبغ كل لحظة بدراميتها . وعلى ذلك فإننا نجد أن أي حدث يخرج من ذروة حدثية ينبع من أحد نظامين لا ثالث لهما :

١ - نظام تكثيف اللحظة .

وهو الذي يحمل بين ضلوعه المقدمة أو البرولوج ، التعقيد ، المشهد الكبير ، نتيجة الذروة الدرامية .

٢ - نظام اتساع الحدث .

ويخرج من التصارعات الكبيرة ، ليصل إلى جزئيات صغيرة تكون كلها في خدمة الدراما .

إن أهم ضعف يمكن العثور عليه في الدراما المعاصرة هو اختفاء التطور الدرامي فيها أو ضعفه في حالة وجوده (مسرحيات كليفورد أوديتس دليل على ذلك).

إن غياب التطور الدرامي يُشكل في العصر القائم مشكلة درامية . وخاصة عند النشء من الكُتاب الذين يُقلدون اللامعقول واللادراما والتجريديات ، في غير حرص على القواعد الأكاديمية لفن كتابة المسرحية . ولقد توسعت المشكلة فغرّرت بالكثير من المحاولين الدراميين مرة ، وبالجماهير مرة أخرى . وهي قضية نرى ضرورة فحصها ومناقشتها واقتراح الحلول لها من كبار رجال الدراما وأساتذة المسرح في الجامعات ،

حرصا على الأجيال القادمة من ناحية ، وعلى مستقبل المسرح من ناحية أخرى . إن تتابع المشهد تلو المشهد دون حركة تطوير فعلية لا يؤدى إلا إلى التزييف الدرامي . لأن الدراما إذا حاولت ضمن مسيرتها - عبر النص المسرحي - الهروب أو الابتعاد عن مُكونات الصراع الدرامي وعناصره ، فإن قانونها الطبيعي يختل ميزانه ، ونصل إلى صراع وهمي مفتعل ، لا نستطيع معه في النهاية أن نعثر على عنصر المفاجأة . . وهو العنصر المفقود في درامات اليوم ، وفي تقنياتها في أغلب الأحيان .

الانحدار :

إذا ما ناقشنا درجة الانحدار . . هذا الطور الذي تسير فيه أية دراما بعد وصولها إلى نقطة الذروة الدرامية ، فإننا لا نستطيع أن نقبل مهمة طور الانحدار بطريقة مطلقة . لأننا نرى الأحداث التي تُوصل إلى الذروة تأتي اليها هي الأخرى بطريقة مطلقة أيضا .

ليست هناك قاعدة عامة يتبعها المؤلفون أو الكُتاب المسرحيون ويطبقونها على أعمالهم التي يكتبونها . ومن ثمّ ينهدم ركن (المطلق) في هذا المجال .

إن الدراما تسير وفق قانون داخلي يضعه لها مؤلف الدراما . وهو قانون يستلهم بنوده من فكر الكاتب نفسه . كما أن الدراما تتطور وفقا لما

يضعه الكاتب في المسرحية من مقاييس تُحدد النظم الدرامية المتعارف عليها، في استناد إلى قواعد أرسطو وليسنج وغيرهما . ولكن . . . من خلال نظرة الكاتب المسرحي ورؤيته ومدى تفهمّه لتلك القواعد الدرامية . ومعنى هذا . . أن الدراما تخرج بأحداثها وقد تأثرت بقوانين أكاديمية . ومع ذلك فهي تظهر تبعا لقوانين أخرى . فإذا ما أخذنا بوجهة نظر ليسنج التي تقول " إن كل شيء مرتبط بالطبيعة ، وكل شيء متضافر معها . . يتكون ويتحلل معها " فإننا نرى ليسنج نفسه في مكان آخر يتعارض مع ما نص عليه في دراما تورجيته (دراما تورجيته هامبورج) حين يقول " إن على الكاتب الدرامي أن يُقيم لنفسه حدودا درامية يقف عندها أو يسير على هديها مختارا " بمعنى أنه يشير إلى أن الكاتب لديه الحرية الشخصية وكذلك الحرية الفنية في اختيار ما يراه ، وفي تحرر من المطلق حتى يصب فكره وسط الجماهير .

من الطبيعي أن أي كاتب يتخذ من الحياة مادة درامته . لكنه يجب ألا ينسى أنه هو نفسه يقع داخل هذ الحياة أثناء اختياره لنسيجه الدرامي ، لأنه يُصبح في الوقت نفسه متفرجا خارجيا أثناء اختياره للأحداث . فضلا عن أن الكاتب - وهو يحدد لمسرحيته المشهد الكبير أو الذروة الدرامية أو غير ذلك - فإنه يكون حرا إلى حد ما ، وغير ملتزم التزاما مطلقا بنسيج الحياة الذي يقتطعه ليُضمنّه درامته .

فاذا ما عرفنا أن الاختيار في الدرامات التاريخية مثلا ، تُحدده الأحداث التاريخية والارتباط بالمادة العلمية أحيانا - اضطرارا أو اختيارا - أدركنا أن الحرية الفنية تتغير معاييرها من نوع درامي إلى نوع درامي آخر ، وأنها هي نفسها لا يمكن أن تكون شيئا مطلقاً أبدا . ومن هذا يخرج علينا التباين والاختلاف في الدرامات .

رسم الشخصية وتكوينها :

الشخصية المسرحية في دراما من الدرامات شخصية مستقلة تعكس نفسها أولا بأول ، وفي إطار من الحرية الخالصة . بمعنى أن ما تُقدمه أو تنم عنه ، من الأسلم أن يأتي أولا بأول ، ونابعا من الشخصية نفسها ومن ذاتها .

والشخصية المسرحية تُحس أنها في خدمة الحدث الذي حددته المسرحية ، لتعطي هي من داخلها ما تخلعه على الحدث وعلى التطورات المختلفة ، وهو ما من شأنه أن يُطور الدراما أمامنا بصفة عامة .

ولا يكفي أبدا تمسك الشخصية بتلابيب قوانين أرسطو التي حدد بها الشخصية حين ذكر " أنها موظفة لخدمة الأحداث - كتاب فن الشعر " . لكن هذه الشخصية يجب أن تنطلق في الدراما الحديثة إلى تفتيح الأحداث التي عادة ما تكون هي مُوظفة لخدمتها على حد تعبير أرسطو نفسه . لأن

هذا التفتيح ، وهذه المهمة الجديدة الملقاة على عاتق الشخصية هي التي تجعل لها في الدرامات المعاصرة موقفا مُعينا بالنسبة للأحوال والمجتمع وحالة الأحداث ، بما نعتبره هاما وضروريا (لحياة) الشخصية المسرحية. إذ كلما تعمق الكاتب في البحث عن الأحوال المحيطة بدرامته وبشخصياته ، فهم الجمهور الشخصية المسرحية نفسها ودورها وموقفها في الدراما، وكلما عثر على أبعاد جديدة لها غير خدمة الحدث . لأن الشخصية التي يقول بها أرسطو بهذه النظرة المحدودة كما أراها ، تتحول إلى شخصية ذاتية وليست مستقلة ، تدور حول نفسها في أنانية وانفعالية . إن شخصيات العصر الحديث لا تخضع لفكرة القضاء والقدر . . الشخصيات اليونانية القديمة التي عاصرها أرسطو .

يؤكد برايس (٩) أن الشخصية المسرحية لا يمكن أن تظهر وحدها لأنها لا تكون شيئاً آنذاك . فمكوّنات الشخصية حقيقة هي في علاقاتها ببقية الشخصيات الأخرى . ومعنى ذلك أن الشخصية وحدها تُقدم أحداثا تكون في غير ارتباط بالشخصيات الأخرى ، أو تكون غير مرتبطة بأحداث الآخرين .

الشخصية المسرحية لا تتوقف في الدراما ، ولا تنتهي مهمتها عند عرضها لنفسها أو لذاتها ، أو حتى في إظهارها لعلاقاتها ببقية

(٩) PRICE, W.T. THE ANALYSIS OF PLAY CONSTRUCTION AND DRAMATIC PRINCIPLES, NEW YORK, 1908.

الشخصيات ، لأن كل هذا وذاك ليس كافيا لأن تسير الشخصية في الدوران الأمامي الذي يصل بها إلى تحقيق النجاح الجماهيري . إن أهم مشكلات الشخصية هي حركات التطور التي تنتابها لتُثري من الدراما . وقد لاحظ آرثر أن غالبية الشخصيات المسرحية لا تأخذ في العادة مجال دورانها الدرامي كاملا . بمعنى أنها قد لا تتطور ، وإنما تقف في مكانها لا تتحرك ، لكنها بدلا من التطور ، تُردد ما قدمته عن طريق الشرح أو هي تروي أو تُوضح. وكل هذا لا يمت إلى الدراما بصلة . فضلا عن أن هذا السلوك يجعل الشخصية تخرج عن تكوينها الدرامي السليم ، وتتقمص كذبا شخصيات أخرى ليست لها أية صلة بالدراما أو المسرحية . وكلما توغلت الشخصية في هذا الخطأ الدرامي، خرجت وسرحت بعيدا عن تكوينها ومنطوقها ومكوّناتها .

ويذكر الأستاذ بيكر في محاضرته " إذا أراد الكاتب الدرامي أن يُمسك بين يديه بالموقف المسرحي بما يُعطى مُولدات درامية فعالة ، فعليه أن يدرس الشخصية المسرحية حتى يُطابق تصرفاتها وحوارها وحركاتها وتحركاتها مع منطوق المشهد الدرامي ومعقولية بنائه الدرامي ".

وتفسير ذلك ، أن على الكاتب الدرامي أن يكتشف لنفسه أولاً الأحوال والظروف . ثم يضعها في علاقات شخصيات درامته ، حتى يصل إلى ربط الأحاسيس ، والسيطرة على التصرفات بعضها بالبعض .

إن الشخصية المسرحية لا يمكن لها أن تكون قوية إلا إذا تمتعت بالعمق الدرامي . وسارت في دورات التطور متماسكة مع الأحداث داخل اطار درامي واحد ، ووفق تحديدات الأحداث مكانا وزمانا وموضوعا .

ولعل الشخصية هي أصعب التكوينات الفنية عند المؤلفين الجُدد . فلا هي الشخصية الطبيعية التي يتصورونها من الوهلة الأولى . ولا هي الشخصية التي تعرّفوا عليها قبلا في حياتهم الخاصة فنقلوا ملامحها دون أبعاد درامية إلى داخل مؤلفاتهم المسرحية . إن قوام الشخصية مُركب من الواقع ومن الخيال ومن التركيب الكيميائي المُعقد الذي يجعل الشخصية داخل الدراما تبدو وكأنها لُغز الألغاز ، حتى وإن قدمت جديدا من الأحداث والتعريفات .

ومن هذه المهمة الصعبة والعويصة في الدراما ، أرى أن يقف كُتابنا العرب طويلا وقبل بدء كتابة الدراما، أمام (تركيب) الشخصية موقفا طويلا. حتى تأتي كل شخصية على حدة ، وغير مكررة السلوك أو التصرفات أو الاحساس أو العاطفة . وما كثرة تباين الشخصيات في الدرامات إلا مزيدا من الثراء ، وإبعادا للملل والتكرار .

الديالوج DILAOGUE :

بدأ تعبير (الديالوج) في المسرح اليوناني القديم . عندما تبادل

الحديث أو إلقاء الشعر شخصيتان من الشخصيات المسرحية ، وقبل دخول الممثل الثالث إلى عالم الدراما على يد الكاتب الإغريقي القديم يور يبيديس . إذ كان تعبيرٌ يعني الحوار أو المحاورة بين شخصين اثنين . إلا أن التعبير في العصر الحديث قد شمل الحوار أيضا، الذي تشترك فيه عدة شخصيات مسرحية أو غير مسرحية .

يتهم الدرامي لي سيمنسون الدراما المعاصرة بأنها فقدت كثيرا من الشعرية التي كانت تتمتع بها . وهو يقع باللائمة على كُتاب الدراما وحدهم، لأنهم لا يُحمّلون شخصياتهم وحواراتهم الإشعاع الذي يمكن أن يهز المشاهد ويُحرك بالتالي من الدراما . لأن كُتاب الدراما لا يريدون أن يستعملوا التعبير الشعري الدرامي الذي يؤدي إلى الحصول على درجة عالية من الكفاءة الدرامية . وقد يكون سيمنسون على حق أو على بعضه إذا أردنا التدقيق . لأننا نرى هذا النقص الذي يخص به درامات العصر الحديث لم يكن يغيب أحيانا كثيرة عن الدرامات الكلاسيكية أو الرومانتيكية أو الواقعية . إذ أن الديالوج في الدرامات المعاصرة لا يزال جامدا ، وكذلك اللغة التي ينطق بها الديالوج نفسه . إن درامات العصر في مجموعها تعكس ضمورا لا يتفق مع القوة التي تحاول أن تظهر بها .

ويُلفت لاوسون النظر في نظريته إلى ضعف الديالوج ، وإلى عدم اكتمال دوره الدرامي في أعمال كثيرة من الأدب الدرامي الأمريكي.

يخطيء من يعتبر الكلام في الدراما ديكورا تجميليا للأحداث المسرحية. إن وظيفة الديالوج لا تقف عند حد الكلام أو الكلمات أو التعبيرات اللفظية أو مجموعة الحروف التي تظهر في الحوار مرصوصة إلى جانب بعضها البعض . إن القضية تكمن في أن يَعرُض الحوار ويتسع وتتعمق وظيفته لتسير إلى مشاركة فعلية . كما يرى لاوسون ، أن الكلمة إذا لم تخدم الحدث ، فإنها تصبح ديكورا فارغا وجافا . إذ تبقى في النهاية بلا وظيفة أصلية حقيقية ، بل وبلا فهم كذلك . على اعتبار أن الكلام ما هو إلا حدث أيضا . بل هو أحد الأشكال التي تُكثف الحدث وتنشره طولا وعرضا على المواقع الهامة في الدراما وغير الهامة أيضا . لأن الإنسان إذا تكلم ناطقا ، فإنه يتصرف أيضا تبعا لذلك . ومن هنا يعتبر لاوسون أن ضعف الكلمة ضعف للحدث والعكس بالعكس .

إن الأزمة في المسرحية والمواقف المُعقدة تُولّد مشاهد غنية بالصراع الدرامي . والكاتب يضع الديالوج المناسب لهذه المواقف والمشاهد بما ينشر أحوال الدراما على نطاق واسع . وهذه الكلمات المعبّرة عن الأحوال والظروف هي الوسيلة الوحيدة والسلاح الفعّال أمام الكاتب للتعبير السليم . إذ بواسطتها فقط تنمو وتتدرج الشخصية المسرحية . وهو ما يحتاج إلى الشعرية عند الكاتب ليُضمنها الكلمة والتعبير والأسلوب والديالوج والحوار والمشهد والفصل ، والمسرحية في النهاية .

على هذا نرى أن الديالوج ليس مجرد حوار بين شخصيتين تتبادلان الكلمات دون محافظة على التكثيف والاهتمام اللفظي الذي يُبرز بعض الحوار على غيره ، والذي يحتاج إليه الديالوج . كما تحتاج إليه كل شخصية أمام الأخرى .

إن الكلمة في المسرح هي مصدر الحقيقة الدرامية ، وهي اللون والطعم الدرامي للمشهد والفصل. وهو ما نستعين على صحته برأي الأستاذ بيكر في الديالوج حيث يراه مُرطبًا للشعور ، مُظهرا لحقيقة المتحدث وكاشفا عن سلوكه . إن الكلمة المنفصلة عن الشعور والاحساس هي كلمة مخنوقة لا تصل إلى المتفرجين مهما تكررت على خشبة المسرح . وهي لذلك لا تكون مُجدية في النهاية .

من كل ما تقدم ، يُصبح الحرص على وجود الشعرية في الدراما أمر هام وحيوي . إذ أن الديالوج بنصف شعرية يعيش بنصف رئة . . نصف حياة طبيعية .

الباب الثاني

فنون الإلقاء والتمثيل

فنون الإلقاء :

من هو المُلقي ؟

إنه الشخص الذي يُلقى الكلام واضحا سليما مُمحّصاً بحيث يفهمه الآخرون. إذ ليس كل من يتكلم ملقيا. فالواعظ في المسجد ، والمحامي الذي يترافع بالكلمة في القضايا ، والمدرس أمام تلاميذه ، والقاضي الذي يصدر الأحكام، ورئيس الدولة في حديثه إلى شعبه . كلٌ منهم يستعمل الالقاء في مهنته .

تُدرّس مادة الإلقاء في الجامعات ومعاهد الفنون المسرحية أوروبية وعربية قبل تدريس مادة فنون التمثيل . . لماذا ؟

إن تدريب الممثل أثناء اعداده يقتضي وقتا طويلاً . للتعرف على اللغة التي سيتحدث بها . ولدراسة نوعيات الحروف في اللغة ، وأماكن خروجها من الحلق أو من الشفتين ، حتى ينتبه الممثل إلى كيفية استخراج هذه الحروف في كل كلمة ، وحتى تصل الحروف عبر الكلمات والجُمل أو العبارات إلى آذان المستمعين واضحة جلية . إذ أن نقص خروج حرف يتسبب حتما في ضياع المعنى ، وفقدان هدف المسرحية . كما أن فن الإلقاء وتعليمه يساعدنا على اكتشاف عيوب نُطق بعض الحروف عند الممثلين أو الذين سيمتهنون مهنة التمثيل . وقد أوجد العلم شفاءً لعيوب النطق حتى أن معاهد كثيرة خاصة قد فتحت أبوابها لعلاج مشكلات النطق عند المواطنين.

أذكر أن السيدة فاتن حمامة زميلة دراستي عام ١٩٤٥م بالمعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة كانت تنطق حرف ر (الراء) غين (غ) كالفرنسيات تماما . وأشار عليها أستاذنا الراحل زكي طليمات بأن تضع قلم رصاص بين شفتيها عند حديثها في كل مكان ، وطبعا أثناء تدريباتنا على مادة فن الالقاء . وكانت النتيجة الباهرة فيما نراه اليوم في إلقائها وتمثيلها المُشرّف في الأفلام المصرية .

إن العلم قد وجد لهذه العيوب الخلقية العديد من الحلول للانتصار على الطبيعة أو الوراثة أو غيرهما ، طالما أن الاعداد لهذه المهنة يفترض أن يكون الممثل مُلقيا رائعا منذ بداية الطريق .

في الستينيات درّس المرحوم الكاتب والمخرج نجيب سرور بعد عودته من بعثته مقرر فن الالقاء . وقد طوّر حقا هذه المادة فانقسمت إلى مادتين هما :

١ - الالقاء النظري .

٢ - الالقاء العملي .

١ - في الإلقاء النظري : درس الطالب الصوت ومصدره الهواء الذي هو معين الصوت . وهناك ٣ طبقات صوتية خص الله سبحانه وتعالى بها كل إنسان حي هي :

أ - **الطبقة المتوسطة** ، التي نتحدث بها في الحياة العادية إلى غيرنا، ونتعامل بها حديثا وثرثرة .

ب - **الطبقة الحادة** ، وهي على درجة أعلا من الطبقة المتوسطة . وتُستعمل عادة عند الصراخ أو النجدة أو التنبيه لأحد من خطر سيلحق به .

جـ - **ثم الطبقة الغليظة** PASSO . وهي التي نستعملها عادة في مواقف النصيحة والارشاد والترشيد . ويستعملها عادة كبار السن والمسنين بعد أن تكون الأحبال الصوتية في الرقبة عندهم قد أصابها شيء من الارتخاء نتيجة كبر السن .

- الطبقة الحادة
- « المتوسطة أو الوسطى
- « الغليظة

وقد كشف العلم الحديث عن وجود تونات TONES . ثلاث تونات لكل طبقة صوتية

الطبقة الوسطى	....	تون حاد
	....	« متوسط
	....	« غليظ

وهكذا دواليك للطبقتين الأُخرتين .

وإذن وتبعا لما تقدم، فإن الملقي، ومن بعده الممثل أيضا باستطاعتهما أن يتحدثا أو يُلقيا أو يمثل الممثل مستعملا ٩ تونات من خلال ثلاث طبقات صوتية .

لكن لماذا كل هذه الاستعمالات للملقى والممثل ؟ طبيعي لدرء وإبعاد الملل عن المستمع أو المشاهد في المسرح. فالصوت على وتيرة واحدة (أي بطبقة صوتية واحدة وتون واحد) يكون مملا سرعان ما يمله السامع أو المشاهد في المسرح . كما أن استعمال التونات أو الطبقات يساعد على إبراز الأهميات في الحوار ، وفي مواقف هامة في الدراما ، أو في مواقف غير هامة يمكن العبور عليها سريعا . اضافة إلى أن الممثل الجيد الذي يستمتع بكل ما وهبه به الله من قدرة وطبيعة يصبح قادرا على تلوين جُمل دوره ، مستعملا التركيز مرة ، والتكثيف على المعاني الدرامية مرة ثانية ، والعبور سريعا على ما لا أهمية له مرة ثالثة . . . وهكذا دواليك .

كما تهتم فنون الإلقاء النظري بالوقف وأنواعه. فليس من المنطق ولا من المعقول أن يُمثل الممثل دوره ، أو أن يُلقى الملقي خطبته مرة واحدة أو دفعة واحدة . ومن هنا اهتمت فنون الالقاء النظري بالوقف . فليس بالامكان أن يقف المُلقي أو الممثل كما يريد أو وقتما يشاء . فاذا فعل ، فإنه يُخل بالمعنى ، وتضطرب أمور الفهم عند المستمعين والمشاهدين . وللوقف في أماكن تنفس الهواء ، وفي سرعة شهيق من الفم والأنف معا، وبلا صوت .

لهذا الوقف قواعد حددتها المهنة . وهي على النحو التالي :

١ - وقْف كامل عند انتهاء المعنى اللغوي .

٢ - وقف ناقص أو مُعلّق . وهو ما يوحي باستئناف الحديث بعده ، تكملة للمعنى اللغوي .

٣ - وقف تام . وهو بمعنى الاستراحة الطويلة قليلا .

٤ - وقف بعد المنادى (يا رسول الله /).

٥ - وقف قبل وبعد الجمل الاعتراضية التي تعترض الحديث أو الحوار (رأيت رسول الله / - صلى الله عليه وسلم / - يشفع للمؤمنين).

٦ - وقف بعد القسم . . . والله / . . تالله / .

٧ - الوقف بين اسم الشرط وجواب الشرط .

(إن تُذاكر / تنجح /).

والوقف الخطأ من شأنه بلبلة السامع وانتهاك القواعد العلمية لأماكن الوقف ونوعياته .

٢ - في الإلقاء العملي : يُطبق المُلقي والممثل وطالب الفن القواعد النظرية السابق الإشارة إليها على مشاهد من مسرحيات مختلفة ، أو على قصائد شعرية مختارة .

ونشير إلى أن الوقف في الشعر ، أو في المسرحيات الشعرية لا يرتبط بالقافية الشعرية عند نهاية الشطرة أو بيت الشعر . بل إن المطلوب هو العكس . . أي تحويل الشعر إلى ايقاع نثري أو أشبه بالنثر حتى يتوافق الوقف مع المعنى ، وأيضا حتى يُحطم موسيقية الشعر ، ليبقى الفهم في ايصال الرسالة الدرامية يحتل المكان الأعظم في فن المُلقي والممثل .

اضافة إلى أن أنواع الوقف المشار إليها (وكل وقفة لها طبيعتها ومعناها الخاص) يعطى ايقاعا خاصا لكل وقفة بحسب زمانها وإلقائها وقوة أو ضعف الصوت فيها .

فالجملة الإعتراضية مثلا تقتضي بالضرورة على الممثل أن يختار لها طبقة صوت تخالف ما قبلها من طبقة الصوت . كما تقتضي ايقاعا صوتيا آخر . ثم . . . يعود الممثل مرة ثانية إلى الطبقة الصوتية التي تركها قبل الوقف المحدد له قبل الجملة الاعتراضية ليُكمل مسيرة الدور .

+ تطبيق عملي للطلاب على كل قواعد الوقف وأنواعه . والاستفادة من القرآن الكريم وإعجازه اللغوي والتعبيري .

فنون التمثيل :

نقصد بفنون التمثيل مهنة الممثل المسرحي . والتمثيل في المسرح هو أصعب أنواع التمثيل . فالممثل المسرحي باستطاعته التمثيل في السينما وفي الإذاعة وفي التلفزيون ، في سهولة ويُسر . صحيح أن لكل وسيلة ثقافية أو إعلامية طبيعة خاصة في فن التمثيل لديها . لكن صعوبة التمثيل في المسرح تجعل التمثيل في هذه الوسائل الثقافية أو الإعلامية من السهولة بمكان . لماذا يا تُرى ؟

١ – لأن الممثل في المسرح يعمل بلا انقطاع وفي استمرارية رائعة . وهو يواجه الجماهير وجها لوجه في كل ليلة . أما في السينما فإنه يمثل جزءاً أو مشهدا بسيطا يمكن اعادته في غالب الأحيان مرات ومرات .

٢ – أن الممثل المسرحي وِفق هذه الاستمرارية مضطر لأن يحفظ دوره كاملا ، وأن يُعدّ انفعالاته في ترتيب منسق وجميل ومتسلسل حسب مشاهد الدور واحتياجاته .

٣ – أن طبيعة عمل الممثل المسرحي تقتضيه أحيانا الوقوف على خشبة المسرح لثلاث ساعات أو تزيد ، يتعامل فيها مع آلاف الانفعالات والحركات بلا أي انقطاع .

٤ – أن تدريبات المسرح هي تدريبات شاقة وجادة ، ولكنها تسير بالممثل إلى الإثراء والتطور والنضج. وفي تدريس فنون التمثيل تقوم المعاهد

الفنية التخصصية بتسليح الطلاب بمواد علمية استقر الرأي العلمي على تدريبها لاعداد الممثلين الأكاديميين في الفرق المسرحية وغيرها .

وهذه المواد هي :

أ - إعداد وتدريب الممثل .

ب - أسس فن التمثيل .

جـ - الفن الصامت (البانتومايم) PANTOMIME

د - فنون الارتجال IMPROVISATION

يستعمل الممثل كل فنون الالقاء السابق ذكرها ، اضافة إلى دخوله في إهاب الشخصية المسرحية التي يمثلها . وليس الدخول في الشخصيات بالأمر السهل على الممثلين ، لكنه أصعب مراحل فنون التمثيل على الاطلاق .

إن الممثل الجيد هو الذي ينقــل التأثير إلى المتفرج ، أما الممثل الذي (يلعب) أو يمثل التأثير فهو اصطناعي وغير مؤثر .

+ تطبيق عملي على ذلك .

والممثل الجيد الحافظ لدوره يكون متفرغا بالضرورة إلى ثلاثة عناصر لامناص منها في عمله وإعداده للدور . وهذه العناصر الثلاثة هي :

١ - الاعداد للانفعال الذي سيُحمله الكلمة أو العبارة قبل النطق بها .

٢ - تحضير طبقة الصوت + التون الذي ستخرج به الكلمات والعبارات .

٣ – الاستعداد بالايقاع الذي سينطق به جُمله وعباراته ، مضافا إلى ذلك ١ ، ٢ أي الانفعال المطلوب + طبقة الصوت والتون .

أما الممثل غير الحافظ لدوره ، فليس باستطاعته على الاطلاق توفير العناصر الثلاثة السابق ذكرها . لأنه سيبحث عن كلمات النص المسرحي لتأتي في ارتجال وعبث ، وتقضي على المسرحية وعلى فن التمثيل ، بعد أن تكون قد قضت على الممثل نفسه لا محالة .

فن التمثيل العصري :

مرّ تاريخ فن التمثيل بمراحل عديدة منذ بدايات المسرح الإغريقي القديم ، تبعا للتيارات الفنية التي سادت وأثّرت بطريق أو بآخر على الفن المسرحي .

إلا أن أهم نقلة نوعية حدثت في فنون التمثيل تعود إلى ما ابتدعه قُنسطنطين إستانسلافسكي من طريقة حديثة في آخر سنوات القرن ١٩ (١٨٩٨م) ونفّذها مع الممثلين في مسرح الفن بموسكو .

تهتم الطريقة بالعقل ، وكان لفضل ظهور الفلسفات الألمانية بصفة خاصة الأثر في انتشار الطريقة إلى المسرح الفرنسي وإلى بقية المسارح الأوروبية ، حتى انتقلت إلى الولايات المتحدة الأمريكية ، والتي افتتحت مدارس خاصة بالتمثيل وفنونه تختص بتعليم طريقة استانسلافسكي .

تهتم الطريقة بإعمال العقل وضبط الانفعال الذي كان سائدا بطفرة في الماضي . وتتلخص الطريقة في التركيز على المشاعر وضبطها بدقة متناهية ، وبعمل الحسابات - وبالدقة كل الدقة - للحركة والاحساس الداخلي للممثل في دوره ، والاحساس الخارجي المتمثل في الحركة المسرحية المناسبة تماما للموقف الانفعالي الذي يعيشه ويعايشه . وكانت أعظم اهتمامات الطريقة تنصب على الآتي :

١ - تطوير خاصية الجسم التعبيرية .

والمقصود بها تليين عضلات جسم الممثل لسهولة حركته وليونتها . وذلك بتدريبات الجمباز والألعاب البلهوانية والرقص . وهو ما فتح أمام الممثل قنوات جديدة للقيام بعدة أدوار بدلا من الجمود في اطار ضيق ومحدود .

٢ - الصوت والغناء .

وكان الهدف من الطريقة تدريب طلاب فنون التمثيل على الغناء ، وتقوية طبقات الصوت وتوناته لتكون في خدمة الممثل حينما يريد وأينما يكون . وحسب وضعية الشفتين مضمومة أو منفرجة .

٣ - منظور الفنان ومنظور الدور .

والمقصود به منظور الدور حسبما كتبه المؤلف الدرامي . ومع أنه قريب من منظور الفنان ، إلا أنهما يفترقان أحيانا في اللحظات التي

ينصرف فيها انتباه الفنان لسبب أو لآخر عن خط الدور الذي يؤديه . وساعتها يفقد الفنان الممثل منظور الدور .

ومنظور الفنان معناه تقنية السيكولوجية في لحظة الإبداع . وفيه يجب أن يفكر الفنان في مستقبل دوره ، أي أن يكون المنظور في اعتبارهعلى الدوام ، وليفكر في كل لحظة من لحظات تواجده على المسرح . . وفي توازن بين القُوى الإبداعية الداخلية وامكانيات التعبير الخارجية .

٤ – الوتيرة الايقاعية الخارجية والداخلية .

والايقاع هو العلاقة الكمية لأطوال فعلية (الحركة ، الصوت) .

" يتركب الايقاع RHYTHM من لحظات منفصلة من مختلف الأطوال الممكنة ، تُقسم الزمن الذي يشغله الايقاع النبري TACT إلى مختلف الأجزاء ومن هذه الأجزاء يمكن تكوين تركيبات ومجموعات لا حصر لها". [1]

٥ – المنطق والترابط .

للمنطق والترابط أهمية بالغة في أي عمل إبداعي . لذلك فان منطقية الفعل والشعور وترابطهما ، هما عنصران هامان من عناصر

(١) كونستانتين ستانسلافيسكي .
إعداد الممثل جـ٢ ، في التجسيد الابداعي . ت . د. شريف شاكر ص . ص ٢٠٣، ٢٠٤.

الابداع ، والمنطق والترابط موجودان في أي فعل نقوم به بصورة آلية لا واعية .

٦ - الصفات المميزة في عملية التقمص .

وتقصد طريقة استانسلافسكي الصفات الخاصة بالشخصية التي يمثلها . فعلى الممثل البحث عنها ودراستها واستيعابها ليكون مُبدعا حقيقيا للشخصية على خشبة المسرح ، ولا يكتفي باظهار نفسه للمتفرج .

٧ - التماسك والكمال .

كلما خضعت عملية الابداع لتماسك أكبر ، زادت سيطرة الفنان على نفسه ، وظهر تعبيره عن الدور أكثر وضوحا ، واستطاع التأثير على المشاهدين .

٨ - حضور الممثل أو الجاذبية المسرحية وخاصية الجذب .

هناك حساسية مرهفة نسميها (الجاذبية) وهي خاصية يتمتع بها بعض الممثلين حتى وإن كانوا على قدر ضعيف من الجمال أو الطلعة البهية ، وهذا الحضور للممثل يساعده على ايصال أفكاره الابداعية . لكن التواضع لدى هذا النوع من الممثلين مطلوب حتى لايسيروا إلى الغرور ، أو إلى الاعتماد على حضورهم متناسين الدور ومتطلباته والشخصية ومتطلباتها الدرامية .

٩ - الانضباط والأخلاقيات .

إن كلاهما مطلوب - وبدقة متناهية - في العمل الابداعي في المسرح. وتعريف العاملين بالمسرح من ممثلين ومعاونين بكل جنبات المسرح يكشف لهم معنى الانضباط المطلوب أثناء عرض المسرحية ، بل وأثناء التدريبات . فلا مسرح بلا تدريبات منتظمة وأخلاقيات جماعية عالية المستوى بعيدة عن الأثرة والأنانية وتضخم الأنا . إن من أخلاقيات المهنة أن تسير تدريبات الممثلين بكل طاقاتهم الانفعالية والصوتية . أما توفير الصوت والانفعال ليوم العرض المسرحي ، فهو ضعف في الأخلاقيات وإهدار لجلسة التدريب المسرحي .

١٠- حالة الاحساس المسرحية الخارجية

المقصود بها هي الحالة الفيزيولوجية (الفسيولوجية) الملائمة لوظائف الأعضاء السوية . وهي حالة مطلوب من الممثل ايرادها والاعداد لها قبلا على خشبة المسرح . وذلك بضبط كل جزء من أجزاء جهازه الجسدي ، وتدريبه ، ثم إطلاقه فعلا على خشبة المسرح . وتتكون الحالة عند الاعداد من عدة عناصر هي : الصوت ، النبر ، الايماءة ، الحركة ، الالقاء ، الاتصال ، الفعل الفسيولوجي ، التكيّف.

حالات الاحساس

أ - حالة الاحساس المسرحية العامة :

تحتوى حالة الاحساس المسرحية العامة على حالتي الاحساس الداخلية والخارجية . الداخلية بما ينشأ في داخل الممثل من شعور ومزاج وعواطف وانفعالات ، تنعكس جميعها على حركة الاحساس الخارجية. " وكلما كان الانعكاس من الداخل أكثر عفوية وسطوعا ورفاهة ، شعر المتفرج بصورة أقوى وأكمل وأكثر شمولا " (٢).

وحالة الاحساس المسرحية العامة هي حالة الاحساس العملية والتطبيقية يمارس فيها الممثل حياته الفسيولوجية في كل وقت من التدريبات الفنية ، حيث تتجسد فيها كل جهوده وممارساته .

إنها حالة تحوط بها عناصر مسرحية كالمناظر والديكورات والكواليس والأزياء والألوان .

لكن كيف يمكن للممثل أن يشعر بدخوله أو وصوله إلى هذه الحالة ؟

ب - التحقق من حالة الاحساس المسرحية :

إن أقل خلل في تركيب العناصر المنوط بها الممثل ، تُفسد حالة الاحساس المسرحية العامة ، وتُفضى به إلى تنافر وشذوذ واضطراب

(٢) إعداد الممثل جـ٢ ، في التجسيد الإبداعي .
مصدر سبق ذكره . ص ٤١٤ .

وفوضى . إن كل الحالات الداخلية والخارجية تنشأ في انتظام على خشبة المسرح . وحذار من الاهتمام إلى النظر لصالة الجمهور أو أعداد الحضور ، فان ذلك يصرف الممثل عن (جو خشبة المسرح ، المشحون بالدرامية والمنظرية وتاريخية المسرحية المعروضة ، بما يشرح أهمية الالتزام حتى تتحقق حالة الاحساس المسرحية داخل دائرة الانتباه ، المُركزة والمنقذة للممثل وللعرض المسرحي في آن واحد). وهذا التحقيق يبعث الأمل والسرور في نفوس الممثلين ويُقربهم من التأكد أن الأمر الصعب أضحى سهلا . وعلى حد قول استانسلافسكي . " من الصعب أن تُمثل . . ومن السهل جدا أن تمثل أيضا" . الأمر الذي يُوصّل الممثل إلى حالة الابداع الطبيعية فيترك معه كل ما سبق من قيود ويقترب من (منهج) الابداع ذاته. هذا المنهج الذي يحمل الطبيعة بين كفيه فالطبيعة وحدها هي المُحددة للفن الحقيقي . لأن قوانين الفن هي قوانين الطبيعة ذاتها . واسترجاع القوانين الطبيعية أمر لازم للممثل الفنان على خشبة المسرح . أما الخوف من المسرح أو الجماهير أو الارتباك عند الظهور على المسرح ، أو المبالغة ، فكلها أعمال ضد الطبيعة ومُشوّهة لها .

الباب الثالث

الإخـــراج المسرحـــي

١ - الإخراج المسرحي علميا:

ليس هناك عرض مسرحي بدون مخرج أو إخراج . وحتى المسرح الاغريقي الذي بدأ في القرن الخامس قبل الميلاد ، بمسابقات العروض الشعرية ، فقد كان هناك من يُنظم أو لنقل (يُخرج) العرض المسرحي .

سار المسرح عبر قرون طويلة طويلة لم يُولد فيها المخرج المسرحي العلمي . كل ما كان هناك هو مُنظّم للعرض المسرحي حتى في عصر النهضة الأوروبي ، ومسرح شيكسبير في انجلترا . صحيح أنه برز الكثيرون من المنظمين لهذه العروض . لكن حركة الاخراج المنهجية لم تولد إلا في القرن ١٩ الميلادي على يد الألماني جورج الثاني II. GEORGE (١٨٢٦ - ١٩١٤م) دوق دوقية ما يننجن . وقد ساعده منصبه الاداري كحاكم على تكوين فرقة مسرحية كان يرسم لها ديكوراتها بنفسه (فهو فنان تشكيلي أيضا) .

يعتبر ما يننجن صاحب مدرسة (المايننجينية) أول مخرج يتخذ من العلوم وتقدمها وسيلة للعبور بها إلى عالم المسرح الواعي . فماذا فعل ؟

١ - يُعزى اليه أنه أول من ابتدع نسخة الاخراج المسرحي ، ليُسجل فيها المساعد أو مدير خشبة المسرح كل الملاحظات التي يُحددها الاخراج ، لتذكرتها فيما بعد .

٢ - كان أول من اهتم بالبحث والتدقيق في تاريخية المسرح ، والعصر ، والأزياء المناسبة لفترة العصر .

٣ - اهتم اهتماما شديدا بالمجموعات الماثلة على خشبة المسرح . وكان لها نفس اهتمام بقية الممثلين باعتبارها جزءًا هاما لا يتجزأ عن صفة العرض المسرحي .

٤ - ألغى فكرة البطولة في المسرح . فأي دور صغير هو بطل من أبطال المسرحية مهما قصر دوره أو قلّت كلمات الحوار في دوره .

٥ - خصّص تدريبات طويلة وجادة للمسرح ، وأرشد إلى احترام الممثلين لهذه التدريبات . فلا مسرح بدون تدريبات مسرحية .

٦ - حدّد للممثل أداءً مسرحيا علميا - حتى قبل انطلاق طريقة استانسلافسكي القائمة على السيكولوجية .

لم تعرف معاهد الفنون المسرحية منهجا دقيقا للاخراج المسرحي قبل ما ينتجن . بل وحتى عام ١٩٣٠م لم تكن هناك دراسات لهذا الفرع من العلوم على مستوى الدراسة الجامعية أو العالية . اللهم باستثناء جامعة اكسفورد في بريطانيا ، وبعض الجامعات الأمريكية القليلة .

٢ – الإخراج أصعب المهن :

المخرج – خاصة في العصر الحديث وفق المناهج العلمية – هو الذي يرسم الطريق الفني للمسرح ، وعلى هذا فهو الذي يُجيب على كل استفسار يطرأ على المسرح ، وهو المسؤول عن العرض المسرحي أمام الجماهير وادارة المسرح والدولة . وتقع ضمن مسؤوليته العصرية أيضا صلاحية النصوص المسرحية (دراميا) ، وأسلوب وفن الممثل المختار لاطار المسرحية تنفيذا . وهو رأس كل المجموعات الفنية التي تعمل هنا وهناك في كل مجالات العمل المسرحي ، باعتبار أنه المرجع الوحيد ، حتى بعد أن يُبدى الممثلون السوفسطائيون ملاحظاتهم (الفارغة) والسخيفة أحيانا . وهو العين والرأس التي يتجه إليها كل من يريد شيئا عن ماهية العرض المسرحي أو تفسيره أو ملاحظاته .

والمخرج مُطالب بالضرورة بأن يرد على كل استفسار ، ويُوضح كل علامة فنية غائبة عن السائل . ومهمة الاخراج – لكل هذا وذاك – هي مهمة البحث عن الفن وسط المتاعب .

لهذا ، فعلى المخرج أن يكون واسع الأفق إلى أبعد الحدود . يفهم في الموسيقى ، وفي الفن التشكيلي ، وفي التاريخ والجغرافيا ، وفي الآداب والفلسفة وغيرها من مواد وعلوم الاجتماع والبيئة والجمال .

قـد يحـدث أن يُقـابل المـمثل بعض المشكلات التـقنيـة التي تُسـبب له مشكلة أو عائقا في الأداء التمثيلي . مثل (نُطق كلمة صعبة ، حروف تتكرر في كلمة واحدة) . ومع ذلك ، ورغم أن هذا يُشكّل عقبة للممثل ، فإن كل ممثل يستطيع أن يُخرج مسرحية كاملة . . ما هذا التناقض ؟

إن هذا التناقض يجب الوصول إلى أساسه وإثباته ، لأنه يُوصلنا إلى لمس واقعي على مستوى الطبيعة لمتاعب الاخراج ورفاهية التمثيل . العقبات تلو العقبات عند الممثل لا تكون شيئا يُذكر عند المخرج . لأنه هو الذي وضع تصميم خروج الحوار المسرحي وأسلوبه وطريقته عند الممثلين . بل وأحيانا كثيرة شكل الإلقاء من فم الممثل ومن آلة الكلام والنطق عنده . ومع ذلك فالممثل الذي قد يعجز عن نطق كلمة يستطيع أن يقوم وحده باخراج مسرحية باكملها .

فهل يُسمى ذلك إخراجا ؟

لقد أثبتت التجارب أن المسرحيات التي يُخرجها ممثلون ليس من الضروري - نتيجة مشقة الاخراج - أن تنجح . المهم ألا نأخذ لفظة (النجاح) كحكم مطلق على الأشياء . لكن علينا أن نتدبر مقاييس هذا النجاح ، ونوع الدراما، وظروف إخراجها ، ثم ثقافة الممثل الذي يتطوع للإخراج . وكلها ظروف ومسببات قد تُغير من معنى كلمة الاخراج أو من معنى النجاح المطلق .

ومهما قيل من مناقشات . ومهما تعدّدت وجهات النظر ، فإن الأمر معروف في تاريخ المسرح منذ قديم الزمان ، منذ تولى المخرج مهماته الفنية في المسرح بمعنى كلمة (الإخراج) في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر الميلادي .

لكن الثابت الذي وصل إليه المُشرّعون المسرحيون (وهم كُتاب دراما وفلاسفة ونقاد وعلماء تربية وعلم نفس وجماليات فنون) ، أن الممثل هو الأساس الأول وحجر الزاوية في نقل الأدب الدرامي إلى الجمهور من خلال المعايشة التي يُقدمها للشخصية التي يتقصمها كل ليلة على خشبة المسرح. كما أن المخرج هو المصمم لكل فئات العرض والواضع لمنهج خروجها إلى الناس بما فيها الممثل .

لكن ذلك لا يمنع من أن نذكر الحقيقة ، وهي أن كلا من الممثل والمخرج له مهامه الخاصة التي يضطلع بها ، والتي لا يجب أن تُوصلّ أحدهما إلى حد تخيل اقامة صراع بينه وبين الآخر . إن المخرج الجيد والممثل الجيد من الصعب قيام صراع بينهما . فما يُخططه المخرج الجيد يمكن أن يُنفذه ويُوصله الممثل الجيد .

والصراع لا ينشأ داخل المهنة المسرحية إلا إذا عجز أحدهما عن إقناع الآخر بوجهة نظره فنيا . بمعنى عجز المخرج عن تفسير ما يطالبه به الممثل من ايضاحات واستيفاءات . كما أن الصراع أحيانا ما يتواجد نتيجة

كسل واحد منهما عن التنفيذ . وغالبا ما يكون هذا الكسل أو القصور من جانب الممثل الذي لا يعي الوحدة الفنية ، وتصورات الإخراج وفكره . . وإذن ينشأ الصراع ، وتضيع مناقشات طويلة سوفسطائية في الهواء . بدلا من أن يتفرغ الممثل إلى الإبداع وإلى المعايشة ، وإلى محاولة إضافة ما يخططه له المخرج .

كل هذه القضايا وغيرها عادة ما تنشأ داخل كل مسرح ، لأنها مشكلات مهنية ستظل من طبيعة المهنة المسرحية .

ثلاثة يُكوِّنون أعمدة المسرح المعاصر :

أ - المؤلف الدرامي .

ب - الممثل

جـ- المخرج .

والمسرح الجيد هو الذي يُقيم وحدة بينهم جميعا وبين مهنهم وتخصصاتهم الفنية . لكن المخرج مُطالب - إلى جانب مزاولته للإخراج - أن يكون هو الأساس ، والمنظم للوحدة الفنية التي يرتئيها المسرح ، لأنه يضع فقراتها ومتطلباتها وبنودها وأفكار التنفيذ فيها . وهو ما يقودنا إلى الحديث عن المسؤولية الفنية .

من الصعب على كل مشتغل بالمسرح أن يفهم معنى وأبعاد المسؤولية الفنية . هذه حقيقة . الممثل لا يمكن أن يعي مسؤولية الأدوار التمثيلية التي

تُمثل إلى جانبه . إذ لا يتعدى مفهومه أثناء دوره غير الشخصيات التي تتعامل معه في المشهد أو الفصل أو الحوار المسرحي . فما بالك بمئات وآلاف الشخصيات الماثلة أمامنا على المسرح ؟

والممثلون لما تقدم ، وبحكم أعمالهم ، لا يمكنهم تحمّل المسؤولية الفنية أبدا ، إلا داخل حدود أدوارهم .

والفن المسرحي لا يمكن تصديره . والمشكلات الإدارية والفنية تحتاج إلى حلول وحلول . وكل هذه القضايا تسير بالفنان إلى متاهات إدارية خرقاء. إذ مهمة المخرج هي مهمة فنية بحتة ترتكز على الابتكار والاختراع في الفن للكلمة والتعبير بالشكل والصورة ، وبكل ما هو بعيد تماما عن روتين التطبيق في الاخراج المسرحي .

إن مهمة المخرج الحقيقية أن يؤدى للممثل أو يشرح له أو يُمنطق عمله بشرط أن يصل إلى ما يقوله وما يريده الجمهور عن طريق الممثل . إن مرحلة الوصول إلى الجماهير هي أصعب المراحل وأشقّها . فعندما تضيع الجوهريات ويتدخل الممثل أحيانا مُستغلا فنه لينسى أو ليختصر أو ليُضيف، وكل ما من شأنه أن يهدم فكر الكاتب والمخرج أو يُغير من التوقيتات التي ارتآها الاخراج في فروق دقيقة تفصل بدقتها بين الحياة والفن ، فلا فائدة من الفن المسرحي .

إن المشكلة الكبرى في الحياة المسرحية ، أننا نبحث دائما عن

الأخطاء في غير مكانها . فإما أن نتهم الممثل بضعف التمثيل ، أو النص بتفاهة التأليف ، أو الجمهور بنقص الادراك وقلة الذوق وعدم الفهم . ولكن الحقيقية أن ضَعف أي عرض مسرحي يقع على عاتق المخرج وحده ، طالما أن مهنته قد أعطت له كل هذه الامكانيات والسلطات الواسعة في المسرح المعاصر . والتي تجعله قادرا على رفض العرض اذا لم يكن مكتملا . فما بالك إذا ما كانت المسرحية ضعيفة التأليف أو شاحبة الديكور أو ركيكة التمثيل ؟

إن كثيرا من مخرجي العالم يعانون من (الرؤية الذاتية) وهي التي تكمن داخل النفس مُحددة كل لحظة، وتدفع كل تحرك للمخرج في عمله. كما أن من عيوب الاخراج الحديث (عدم التوصيل للمعلومات الفكرية والفنية).

بمعنى أن المخرج أحيانا ما يكون قادرا على الكلام الجميل المنمق ، والتحليل أحيانا لمشاهد الدراما . وقد تحضر تحليله أثناء جلسة التدريب فيبهرك . فاذا ما شاهدت العرض المسرحي كاملا وجدت نفسك أمام المشهد الذي أبهرك وقد بدا مشهدا فاشلا . لماذا ؟

لأن النظرة التي اعتنقها المخرج في هذا المشهد أو في مشاهد أخرى نظرة أدبية بحتة ، بقيت هكذا بأدبيتها دون أن تُضاف إليها الرؤية الذاتية التي تنبع وتخرج من فن الإخراج المسرحي. ولأن عينيْ المخرج ظلتا مغلقتين عن الخيال والتصور الفني. ومن هنا فقد المشهد صورته الفنية على خشبة

عن الخيال والتصور الفني . ومن هنا فقد المشهد صورته الفنية على خشبة المسرح أثناء العرض المسرحي .

وهناك من مشكلات التطبيق في المهنة - وهي مرض شائع بين المخرجين - أن يعجز المخرج عن توليد الاحساس الفني الدقيق الذي يُثير الناس ويشد من انتباههم عند تطبيق الأدب الدرامي في المسرحية إلى صورة العرض المسرحي .

إن الدراسات الفنية التي ظهرت - وهي كثيرة - لم تتعرض للأسف إلى تلك الأمراض التي تؤدي إلى النقائص في مهنة الإخراج تعرضا مستفيضا .

ومن ثَمَّ ، فالمخرجون يُخرجون هنا وهناك دون أن يدروا أو يُحسوا بآلام أمراضهم . فهي في الواقع أمراض بلا آلام أو ظواهر . وحتى لو كان النص الدرامي عظيما مثل درامات إبسن ودورينمات وتشيكوف أو ميللر ، فإن ذلك لا يلغي النظرة الفنية الابتكارية عند المخرج المسرحي . بل على العكس ، فإن مثل هذه الأعمال هي أشد الدرامات حاجة إلى الابتكار وإلى إضافة وجهة النظر الفنية التي تعادل وجهة نظر الدراما .

وفي القرن العشرين ونحن في نهاياته نستطيع القول بأن العصر أصبح عصر الذرة والصاروخ والفضاء والكمبيوتر والمخرج المسرحي . بدليل أن المسارح في الماضي كانت تُسمى بأسماء المؤلفين (مسرح شيكسبير ،

مسرح موليير ، مسرح جولدوني ، مسرح جوركي ، مسرح استروفسكي ، مسرح نجيب الريحاني ، مسرح يوسف وهبي ، مسرح الشيخ سلامة حجازي) . والآن قد تغيرت هذه القاعدة منذ انبثاق وتحديد مهمة المخرج المسرحي ، أصبحنا نسمع عن مسرح جان فيلار ، مسرح بيتر بروك ، ومسرح بيسكاتور ، مسرح جان لوى بارو .

من الطبيعي أن التغيير الاسمي أو الشكلي ليس هو المهم . ولكن الأهم هو هذا التحوير الذي طرأ على المسرح ، وعلى تقدير مهنة الاخراج المسرحي بالدرجة الأولى . لكن ذلك يدعو بالضرورة إلى بذل الجهد مضاعفا من المخرجين بعد أن أُلقي على عاتقهم هذا العبء المُضاعف للقيام بمهمة تطوير الفنون المسرحية . وبعد أن أصبحت مهمتهم صعبة ضخمة بحكم سلطات التنفيذ الممنوحة لهم والتي هي بين أيديهم بالفعل .

ولهذا ، فإن المخرج الذي يُقدم تنازلات لما تعارفت عليه أصول المهنة ليس مخرجا بطبيعة الحال . كما أن المخرج الذي لا يزاول كل مهامه الموكولة إليه دراميا وفنيا في حاجة ليختار لنفسه مهنة أخرى ، طالما هو غير قادر على تحمّل مسؤوليات المهنة الشاقة ، إلى جانب المسؤوليات الابتكارية المُعقدة الأخرى والمطالب هو بها ، والتي يضعها أي مسرح أمانة في عنقه .

إن عِظم المهنة وقوتها تكمنان في هذا الطريق الذي يسلكه المخرج ليضع من عنده إطارا فنيا لكل درامة من الدرامات يتصدى لاخراجها ، دون

إعادة ، أو تكرار ، بما يتناسب مع المسرحية ومع العصر والمسرح والممثلين والفنيين وطاقم الاطار الفني العام . ثم في السير بمؤلفى الدراما – وخاصة الجدد منهم – إلى الأمام بغية تطويرهم ورعاية انتاجهم ، حتى لا يتجمدوا عند نقطة ثابتة . وكذا في البحث الدائم – في كل مرة – عن الأسلوب المناسب وكذا الشكل المناسب للدراما التي يتولى إخراجها .

٣ - في طريق تكوين الفِكر الإخراجي :

- تُرى ما الذي يساعد أو يُعطل أو يعيق تصوّر الصورة الفنية عند المخرج؟
- وكيف تكون الفكرة الإخراجية من وقت انبثاق الفكرة حتى طور الانتهاء من تحقيقها ؟

لا أقصد بذلك الخطوات الفنية التنفيذية التي يقوم بها المخرج في أوقات التدريب المختلفة ، لكنني أُشير إلى الطور الفلسفي وحده ، وإلى التفكير ، وعملية التكوين الصامتة التي تبدأ في مُخيلة المخرج ، وكذا أطوار معايشتها ، حتى تصبح الفكرة حقيقة ناصعة على لسان الممثلين .

وضمن مهمة المخرج تدخل هذه العملية الفلسفية التي تحتاج إلى الفكر ، وإلى علم النفس وإلى التخيل ، ثم أخيرا إلى القدرة على قياس الأمور وتحديدها . . إلى نهاية المهام التي تقع على عاتق المخرج المسرحي . هذه الأفكار الدقيقة التي تظهر ، وكأنها نموذج عادي أو أورنيك كالذي يضع عليه الترزي خطة تفصيله لبدلة من البدل . . هذه الأفكار تُكوّن خطوطا تظل تمتد وتتسع وتَعرُض وتتلون وتتضافر مع غيرها منذ بداية قراءة النص الدرامي حتى تتولد صور أخرى جديدة ، هي مخيلة المخرج وتصوراته للدراما أو لمشهد من المشاهد أو فصل من الفصول ، أو رقصة من

الرقصات، عندما يعمل المخرج على تفسير وجهة نظر الكاتب المسرحي لتحقيق العناصر الدرامية التي تضمنتها الدراما .

هذه المرحلة ، يجب أن يرتادها ويخوض غمارها المخرج في حذر بالغ دون تحيز ودون انفعال لمشهد أو لفكرة أو حتى لتأثير كلمة أو عبارة . لأنها هي المرحلة الدقيقة التي يمكن أن يبنى عليها المخرج الخطوط العريضة لخطته والأفكار التوسعية التي قد لا تكون هي الصالحة لمقومات الدراما أو لاستمرارها ، وهي ما يسمى في الأصول الدرامية بمرحلة (الرؤيا) عند المخرج .

أولاً : هذه الرؤيا متى تظهر ؟

إنها تظهر بعد قراءته لنص من النصوص ، في بحث دائم لديه عن التصور الإخراجي للدراما . هذه المرحلة تتبع القراءات الأولى والثانية والثالثة مباشرة . إن مرحلة الرؤيا من أخطر المراحل على حياة الدراما ، لأنها تتم في البداية دون أية مساعدات داخلية أو خارجية سواء من النص أو الحركة أو من الاضاءة . وعلى هذا يصعُب اكتمال الرؤيا . وقد ينحرف المخرج أو يتهور أو قد يتخيل أشياء ضمن هذه المرحلة تكون صعبة التحقيق ، أو تخضع إلى انفرادية التفكير بحكم ظهور الرؤيا البعيدة بعيدة عن العناصر الفنية المساعدة الأخرى .

لكن . . تبقى (الرؤيا) هي العدو الأول للمخرج المسرحي ، رغم أنها من ذاته . لأن الرؤيا الصحيحة لا يمكن أن تظهر في الفن إلا بعد عدة مراحل . بعد أن يتدخل الممثل كمشترك فيها ليُحقق مهامه وواجباته الدرامية، وحينئذ تكمُل الصورة وتتضح الرؤيا ، ويمكن ساعتها الحكم الكامل عليها .

كيف يكون ذلك ؟

الجواب أن كل إنسان ، سواء كان فنانا أو غير فنان ، فإنه يتصرف نتيجة تصوره وتخيّله لشيء من الأشياء . فإذا لم يكن الأمر كذلك ، فإننا لسنا بمستطيعين الوصول إلى التكوين الفني على المسرح . وهو ما يقطع الخيط أو الاتصال بين خشبة المسرح وصالة الجمهور . إن كل فن – وبخاصة فن المسرح – يرتكز على هذه الحقيقة ، ويتحقق وصوله بين المشاهد في الصورة وفي الرسم والمتفرج في المسرح وبين وقائع العمل الفني الذي يُعرض أمامه في قاعة أو متحف أو مسرح من المسارح . فمن خلال الاحساس للمشاهد أو المتفرج يتكون تخيّل هذا المشاهد أو المتفرج نتيجة ما يصل إليه من اللوحة أو الدراما . وهو ما يُوقظ عنده بالتالي قوة التخيل ، الأمر الذي يُتيح للوقائع الفنية أن تسير بالمشاهد والمتفرج إلى المضمون من وقائع اللوحة أو الدراما .

هذا الطريق الوحيد ، هو الصورة الفلسفية لوصول وتحقيق الفهم

الفني . ولا طريق سواه .

القراءة للقصة مثلا تجعل القارىء يقيم جسرا بينه وبين القصة أثناء القراءة ، وذلك عن طريق التخيل . ذلك لأن خياله ينشط أثناء تعرّفه على الأحداث في القصة . إذ يتخيل ما يقرؤه وكأنه حادثة مسرحية تماما . . هذا أمر طبيعي . . .

ونفس هذه الصورة للتخيل - والتي تحدث عند قارىء القصة - هي التي تحدث للمتفرج المسرحي أثناء استقباله للعمل الدرامي . وعلى ذلك نصل إلى أن الرؤيا في المسرح ليست وقفا على المخرج نفسه . وإنما هي مشاركة أيضا من المتفرج الجالس في صالة الجمهور . لكنها تحدث أيضا من جراء فكر المخرج نفسه ، وطريقته في العرض .

هذه الرؤيا لدى المخرج - وبعد القراءات الأولى والثانية والثالثة - والتي تسبق الرؤيا المشاركة من المتفرج ، لا يمكن أن تكون سطحية قشرية. وكلما (ذاكر) المخرج رؤيته كتلميذ المرحلة المدرسية الأولى حين يحفظ كلمات اللغة الأوروبية الانجليزية التي يستعملها لأول مرة في حياته ويظل يُجوِّدها ، وضع المخرج يده على أصل الرؤيا . . حقيقتها وجذورها . وهو كلما اكتشف أبعادها وجوانبها وعناصر مُكوّناتها والعوامل المؤثرة فيها ، قادته هذه المذاكرة إلى الانتقال من فن الرؤيا المسرحية في الاخراج إلى طريقة القاء الممثلين لأدوارهم ، ثم إلى تصور الديكور وإلى تخيل

الاضاءة . . . أماكنها وألوانها وعناقها مع الموسيقى المصاحبة .

والعمق عند المخرج كالعمق عند الممثل ، لا يمكن الوصول إليه الا بعد تدريبات طويلة وشاقة ومستمرة . وكما يحسُن ويتجوّد ويُصقل أداء الممثل كلما قرأ وذاكر دوره ، حُسن أداء المخرج وفكره كلما ذاكر المسرحية التي يُخرجها ، ولم يتخلف عند محطة (الرؤيا) الأولى .

هذا هو التحليل الفلسفي ، والفرق الوحيد الأساسي بين مخرج كبير ومخرج عادي . فالممثل الذي يُكوّن فكرة عامة عن الدور منذ الوهلة الأولى دون أن ينتظر مذاكرته والتعرف على مراحل الدور وعلاقاته بالنسبة للشخصيات المحيطة به ، وبتأثير الأحداث التي تسير من خطوة إلى خطوة ، يعادل المخرج العادي في فنه . وهو نفس الفرق بين الممثل الكبير والممثل العادي .

يعترض المخرج جيورجي توفوستونوجوف[1] على تحليل استانسلافكسي وقاعدته بالنسبة للرؤيا . . هذه القاعدة التي تقول " إن الرؤيا الأولى عادة ما تتطابق مع التأثير الأول " . ويقول توفوستونوجوف " حقيقة إن الرؤيا الأولى تثير بعض المعلومات والنتائج التي تتوافق مع التأثير الأول لقراءة درامة من الدرامات ، لكنه لا يمكن بأية حال من الأحوال

(١) G. TOVOSZTONOGOV أحد أعلام الإخراج المسرحي في القرن العشرين. روسي الجنسية . مخرج من الفئة الأولى بالمسرح الدرامي الأكاديمي – ليننجراد . كتب عدة كتب في نظريات الإخراج المسرحي .

أن تتـفق الرؤيا الأولى مع التـأثيـر الأول . لأننا إذا قـسنا بميـزان درامي صـورة الدراما في التـدريبـات الأولى من الناحيـة الفكرية التي تصل اليـهـا الدراما في ليـالي العـرض المسـرحي . اكتـشـفنا اسـتحـالة تطابق الوضـعين على صورة واحدة ".

ورغم تعـارض رأي العالمْين المسرحـييْن ، فإن ذلك لا ينفى أن التـأثيـر الأول يمكن له أحـيـانا أن يتطابق مع الرؤيا الأولى . ولكن توفـوسـتـونوجـوف يسيـر إلى أبعد وأعمق من نظرة استـانسـلافسكي ليكون بذلك أكثر شـمـولا وتعريفا .

وإنني لأقف إلى جـانب رأي توفـوسـتـونوجـوف بحكم كـوني مـخـرجـا مسرحيا، على اعتبار أن التأثير الأول أو الانطباعة الأولى لا تكون كاملة أو دقيقة بالتمام . لأن أبعاد الدراما وأعماقها لا يمكن أن يظهرا دفعة أو مرة واحـدة بحـيث تتكون الرؤيا من النظرة السـريعـة الشـاملة (لا أقـصـد هنا سرعة الوقت بل أقصد سرعة الفهم والتكوين). خاصة في بعض المسرحيات التي تحتاج إلى البحث عن أشياء كثيرة فيها مُعقدة تعقيد الحياة المعاصرة، وإلى استجلاء لخطوطها قبل الوصول إلى مرحلة التأثير النهائي العام .

لكن ذلك لا يمنع من الاعتـراف بأن التـأثيـر الأول له من المكانة الكثيـر بالنسبة للدراما ، لكنه ليس كل شيء فيها بطبيعة الحال .

من المؤكد أن القراءة الأولى للدراما تثير الكثير من التأثيرات عند أي

إنسان . خاصة عند رجل المسرح المتخصص أو المخرج المسرحي . تماما كالحادثة في الحياة . فهناك من الدرامات ما يبعث على الراحة ، بينما درامات أخرى تثير القلق والعكس وتُوصل إلى حالة الانقباض ، وإلى غير ذلك من الأحاسيس الكثيرة والانفعالات الانسانية المتناقضة عند كل قارىء أو مُشاهد . لكن المرحلة التابعة الأكيدة هي مرحلة تصفية الأحاسيس بجرس المسرحية وصوتها وموسيقاها وإيقاعاتها ومخاطرها ومطباتها واكتمالها أو نقصانها ، وبدائيتها وسذاجتها أو عمقها . وهي بصفة عامة مرحلة (النقاء). والتأثير الأول دائما تأثير ذاتي . بمعنى أنه يكون معارضا عند واحد ومتحمسا عند آخر ، ومحبذا أو مستساغا عند الثالث ، لإخراج الدراما على المسرح . وليس المهم هنا هو تحليل هذه التعارضات الثلاث الناتجة عن التأثير الأول ، بقدر إثبات اختلاف التأثير الأول ودمغه بالذاتية . لأن النتيجة للآراء الثلاثة وصحتها من عدم صحتها لا تظهر إلا في آخر الشوط، وفي نهاية الطريق بعد أن تُعرض الدراما كعرض مسرحي ، وهو المحك العلمي والعملي الذي يُنصف رأيا على رأي بحكم واقعية التجربة ونتائجها .

ثم ، إن التأثير الأول عادة ما يضمحل ويشحب ، بل وأحيانا أخرى ما يختفي تماما أثناء الإعداد للعرض المسرحي في التدريبات . ونُسخ الاخراج المسرحي كفيلة باثبات ما نقول . فماذا يحدث ؟ تعبيرات نراها مسجلة في

نسخة الاخراج منذ الأيام الأولى للتدريبات . لكنها عند العرض نراها وقد تبدلت كثيرا أو اختفت تماما لتحل محلها ملاحظات أخرى جديدة مختلفة تمام الاختلاف .

ثانياً: إذا ما انتقلتُ من التأثير الأول والرؤيا ، إلى مرحلة ثانية أجمع علماء المسرح على تسميتها رؤيا لغة المهنة .

فماذا أجد ؟

تتحدد هذه الرؤيا الخاصة بلغة المهنة بالمرحلة التي يُكوّن فيها المخرج أثناء القراءة الأولى للنص صورا جاهزة للعرض ، بفعل اللغة الاخراجية التي يستعملها في مهنته . وأرى من الضروري التنبيه إلى أنه من الضرر البالغ في هذه المرحلة فرض (شكل جاهز) للدراما إذ يصبح أخطر الأفكار في المراحل الأولى للاخراج . لأن هذا الشكل الثابت الجاهز لا يُقدم إلا عرضا باردا باهتا مُملا في النهاية . والخروج من هذا المأزق في المهنة يقتضي الابتعاد عن التصوّر التقليدي المعروف للمخرج نفسه . وذلك يتأتى بمناقشة وفحص التأثير الأول الذي يصل إلينا من القراءة الأولى رغماً عنا بحكم الشكل الفلسفي والنفسي الذي يحوطه ، حتى لا نصبح صرعى انطباعات عادية قد تحكم تصوّرنا وطريقة اخراجنا للدراما ، فلا نستطيع خلاصا منها .

من عرض الطريق تأتي أعمال أخرى ومهمات كثيرة في ذهن ومخيلة المسرحي . منها ما هو خاص بتقنية أو بتنفيذ ، وما هو خاص بمراحل التصوير والابداع والايقاع . مخرج يتخيل سلالم في الحجرة تؤدي إلى شكل مستويات مختلفة الأحجام والارتفاعات . وآخر يُفكر في تقنية المسرح الدوّار ، وثالث يهتم بتخيل ديكور رمزي أو ايحائي أو تأثيري أو تجريدي .

والمخرجون الذين يتمسكون بشكل معين – يكون مرجعه إلى أشكال مشابهة لما يتخيلونه – تكون قد مرّت عليهم في حياتهم واختزنها اللاشعور لديهم . حتى إذا ما جاءت الفرصة ، فإن هذا الشكل المختزن يقفز خارجا من اللاشعور ، ليجد طريقة إلى خشبة المسرح ، لتواجه التنفيذ الفعلي والعملي . وفي كثير من الأحيان فان المختزن أو المركون في اللاشعور إن لم يخضع للفحص الدقيق ، فإنه يكون ضارا بالعمل الفني .

من الطبيعي أيضا أن العكس يكون صحيحا . أي أن هناك من المخرجين من يصل إلى فكرة جهنمية ناجحة لدرامته منذ اللحظة الأولى (من لحظة التأثير الأولى) . وهكذا نفس الحال بالنسبة للممثلين الذين يبرزون في أدوارهم ، حتى في التدريبات الأولى دون انتظار للتفسيرات والتفاصيل وجلاء العلاقات التي سبق أن ذكرناها . . هذا نوع من أنواع العبقرية . لكن مما لا شك فيه أننا لا نستطيع أن نُطبق هذه العبقرية – هي حالات نادرة جدا – على كل المخرجين والممثلين ، أو أن نَقَرَّ بالاً بنظرتهم الأولى سواء في

مهنة الاخراج أو التمثيل .

كما قد يظهر لدى ممثل عادي فكرة كبيرة نافعة تطرأ هكذا بحكم الصدفة أو بحكم اكتشافه لموقفه في الدور نتيجة تربيته السابقة أو خبرته المسرحية الطويلة أو اكتسابه لموقف شبيه لموقفه الدرامي في النص الذي يمثله .

ولكن . . . من يضمن لنا أن هذا الممثل أو المخرج بمستطيع أن يكون في كل دراما أو في درامة أخرى على هذا القدر من المعرفة أو الذكاء أو الصدفة أو الاكتساب ؟

العبقرية لا تزور الكسالى . لذلك فلا بد من الجهد والعمل حتى تنشط قوة التخيل – كما يذكر استانسلافسكي في طريقته .

إن المهم في عملية البحث في الاخراج ألا يمل المخرج بسرعة حينما تتعقد الأمور وتنضب الأفكار ، ولا يستطيع استلهام شيء يتطلبه موقف من المواقف أو مشهد من المشاهد . لا يصل الأمر جاهزا إلى المخرج إذا كان عنيدا أو يائسا . بل إن العمل وتعميق الفكر والمذاكرة والتعاون الكامل مع فنييه هو الطريق له إلى الفن السليم .

فاذا ما افترضنا وجود أحد المخرجين يكتفي بالرؤيا الأولى ويغلق على نفسه وعلى الرؤيا ، فإن النتيجة تكون سد الطريق وسد الأمل عنده وضياع أجنحة الخيال الحرة . فضلا عن وقوعه في حلقة مفرغة لا يستطيع – إذا

دخلها – أن يخرج منها ثانية .

وحتى فيما يختص بالأفكار صعبة التحقيق آراءً أو تقنية ، فإن المسرح العصري مطالب بأن يجد الحلول المناسبة لها ولا يُنقص من خيال المخرج . ومع ذلك ، فحين يكون النقص أو الضعف في التقنية بحكم العمل في مسرح صغير أو مسرح مبتدىء المعمار والآلية أو رجعي التقنية قديمها، فإن المخرج الجيد بمستطيع أن يُنفّذ أفكاره بتقنية يدوية بسيطة أو يقدم بديلا عنها . فالتقنية في المسرح – رغم إبهارها – ليست كل شيء لكنها أيضا شيء هام في حياة العرض المسرحي .

٤ – أنواع المخرجين :

بعد توّسع وتطور مهنة الإخراج المسرحي، خاصة بعد جهود ماينجن الألماني ، وأندريا انطوان الفرنسي صاحب الإخراج الطبيعي من بعده . تحددت شخصيات المخرجين على النحو التالي :

١ – المخرج المُنّفذ :

وهو الذي يهتم اهتماما حرفيا بملاحظات المؤلف المسرحي ، في تعطيل لفكره في كثير من الأحيان فما يُوضع بين قوسين من ملاحظات أحيانا ما ينص عليها المؤلف ، يصبح وكأنه قانون لدى المخرج المنفذ لا يحيد عنه. وقد أدى ذلك إلى جمود عملية الاخراج ، وتقييد ابداعات المخرج من هذا النوع التقليدي .

٢ – المخرج العاكس :

وبجمود المخرج المنفذ ، ظهر تيار المخرج العاكس الذي يحاول عكس الأحداث ، وفق حرية أكثر تطورا من زميله السابق المخرج المنفذ . الأمر الذي أتاح لهذا النوع من المخرجين فرصة التحرك ، والتفكير ، والمساهمة بجزء – ولويسير – من تصرفاتهم وتحليلهم للمسرحية .

وقد أجمع علماء المسرح ، على أن المخرج المفسر للدراما والأحداث قد تَفوّق فعلا على المخرج المنفذ . وظهرت في الثلاثينيات جهود هذا النوع من المخرجين ، حتى وإن كانت هذه الجهود نسبية ، لأنها لم تُعط الحرية الكافية لانطلاق أفكار المبدعين في الإخراج المسرحي .

٣ - المخرج مؤلف العرض المسرحي :

ومؤلف العرض المسرحي ، والذي هو المخرج نفسه ، تعبير مسرحي جديد عرفه المسرح في بدايات ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين ، على يد المخرج الروسي مايرْهُولد V. MEYERHOLD وقد أضاف مايرهولد وأتباعه نقلة نوعية بهذا التعبير عن وظيفة المخرج الكثير من الحرية المطلقة مما أدى مستقبلا إلى زيادة مهمات وواجبات المخرج المسرحي .

وإذا بهذا النوع من المخرجين يتبوأ مكانة عالية في حياة المسارح الأوروبية . يحذف النص كما يتراءى له ، وأحيانا كثيرة ما يضيف بضع عبارات أو مشاهد ، أو يبتكر مناظر جديدة إلى ما كتبه مؤلف الدراما . حتى إقناع المشاهدين إلى أن المهمة الجديدة ليست هي (تنفيذ) النص المسرحي بحالته الراهنة ، ولكن إعادة تأليف الدراما لتتناسب مع مفهوم المخرج مؤلف العرض المسرحي . سواء في اختيارات جديدة لمكان التمثيل ، أو إبراز لعاكسات الضوء بعد طول اختفاء أو تقديم العرض المسرحي خارج

مسرح العلبة الإيطالي التقليدي وتنفيذه على ساحة السيرك (كما فعل النمساوي ماكس راينهاردت (M. REINHARDT) . وكان واضحا أن بداية تدريس الفنون في الجامعات والمعاهد العالية لفنون التمثيل والاخراج قد ساعد على تثقيف هذا النوع من المخرجين بعلوم مثل علوم النفس ، الاجتماع ، الجمال ، الفلسفة ، التاريخ ، الجغرافيا ، الدراما تورجيا وغيرها من علوم ذات العلاقة الفنية . وقد عمل المخرج مؤلف العرض المسرحي على إثبات اضافات جديدة لوجهة نظرة الخاصة ، اضافة إلى وجهة نظر الكاتب الدرامي . فلم يكتف لا بالتنفيذ ولا بالتغيير ، وإنما حدد مهمة الاخراج في الاضافة الفنية والتعبيرية والتجسيدية لكل معالم الدراما والعرض المسرحي . وهكذا قويت شوكة المخرجين في العصر الحديث، الأمر الذي استمرأه كُتاب الدراما في العالم . . . ولكن هيهات ، بعد أن أصبح العصر عصر التفكير العقلي والفلسفة العقلية والفلسفة البرجماتية الحرة المنطلقة إلى بعيد .

٥ – وظيفة المسرح العصري :

كيف يجب أن تكون وظيفة المسرح العصري ؟

ناقش منذ عدة سنوات قليلة كثير من الدراميين والمخرجين المعاصرين هذا السؤال الحيوي لحياة المسرح المستقبلية. وانحصرت نتائج المناقشات في تحديد ثلاث وظائف خصّوا بها المسرح المعاصر، واتفقوا على أنها هي الوظائف والمهمات الأمثل لمسرح القرن العشرين. وهذه الوظائف الثلاث هي:

١ – مسرح التربية والتثقيف .

٢ – مسرح التسلية والترفيه .

٣ – مسرح الأخلاقيات .

١ – مسرح التربية والتثقيف :

يرى بعض المسرحيين أن الوظيفة الأولى لمسرح اليوم يجب أن تكون مهمة تربوية ثقافية ، تستعيد التاريخ والماضي في الثقافة والفكر والتراث الأدبي والفني مهما كان لونه ومهما كانت هويته .

ويصبح المسرح وفق هذه الوظيفة مؤسسة مستقبلية تبني الرجال والشعوب ، وتُكرّس الأخلاق الحميدة للمجتمعات لتضع أمام الأجيال حصيلة

تجارب الفن والخبرة والتقدم ، عارضة الجانب البطولي للشخصيات الوطنية والقومية محلية وعالمية وانسانية استفادة من التراث الإنساني العالمي .

بمعنى أن يكون المسرح - إن جاز لنا التعبير - مسرح كلاسيعصري ، يجمع بين قواعد وتقاليد الكلاسيكية ،ضخامتها ورصانتها ، وبين موضات وأشكال العصرية فكرا وتقنية وإشعاعا .

٢ - مسرح الترفيه والتسلية :

وفي الوظيفة الثانية هذه ، يلجأ مسرحيون آخرون - وهم قلة - إلى عدّ المسرح المعاصر مسرحا للتسلية والترفيه . لكن الترفيه في نظرهم يجب ألا يكون ترفيها مطلقا تضطرب فيه الأمور لتخرج المسرحيات على عواهنها وفق الظروف والأحوال أو حسب مقتضيات الحال والنظرة السيئة إلى الربح وإيراد شباك التذاكر (وهو ما يحدث الآن في المسرح التجاري العربي) .

ولحسن الحظ ، أن الداعين إلى هذا النوع من المسارح يربطون هذا النوع من المسرح بالهدف النفسي . بمعنى أن مسرحهم الترفيهي المقترح يمكن أن يتحول - أثناء الترفيه والتسلية - إلى مصحة علاجية للروح والنفس والبدن والوجدان . وهم يرون أن مسرحا على هذه الصورة يساعد في حل المشكلات اليومية التي يعاني منها انسان العصر في كل مكان ، تخفيفا عن آلامه ومشاقه ومتاعبه . ومع أنني شخصيا لست من المحبذين

للدعوة لمسرح بهذه الخصائص – وخاصة في مسارح الوطن العربي – لأنه سرعان ماسيسرح فكر المسرح للاتجاه ناحية الكوميديا المُسلية والترفيه اللذيذ المريح الخالي من كل شيء حتى يتخدر العقل . وساعتها فلن تستطيع هذه المسارح أن تتبين علاج الروح أو تكتشف شيئا من راحة البدن . إلا أن هذا النوع لا يمكن الوثوق به على وجه الاطلاق . هذا نوع يوتوبي لا يمكن لجماهير غير راقية الفكر أن تستوعبه ، لأن استيعابه وتحقيقه يقتضيان نوعا جادا من الالتزام تجاه الحياة ، وضميرا حيا وثابا للحق ، وانضباطا في السلوك والتصرفات .وفوق هذا وذاك ثقافة عالية ووعيا شديد الحساسية، وعقلا راجحا يحكم بالعدل والميزان الأخلاقي ، ويرعى نفسيا شؤون المواطنين .

فهل أصحاب المسارح التجارية – وكل نظرتهم إلى كسب المال من شباك التذاكر وجيوب المغفلين – يملكون الوعي الأخلاقي المطلوب ؟

أشك شخصياً في ذلك .

٣ – مسرح الأخلاقيات :

ويقترح دراميون ومسرحيون نوعا ثالثا من المسارح لعصرنا الذي نعيش على ظهرانيه ، وأعنى به مسرح المدرسة الأخلاقية . وهو مسرح يعود بنا إلى فلسفة مسرح الشاعر الألماني ورفيق جوته فردريك شيللر

FRIEDRICH SCHILLER (١٧٥٩/١١/١٠ - ١٨٠٥/٥/٩م) .

هذا الشكل الأخلاقي الذي ملأ الحياة المسرحية القصيرة للشاعر الدرامي شيللر والذي ضمنّه كل دراماته ، وأشار إليه في محاضرته الشهيرة بعنوان (المسرح كمؤسسة أخلاقية DIE SCHAUBUHNE ALS EINE MORALISCHE BETRACHTET) .

إن رؤية شيلر تقدم مسرحا في خدمة الأخلاق والمبادىء والسلوك الإنساني الأفضل . مسرحا يُربى الجماهير ، ويقف في مواجهة كل أشكال الترفيه والتياترالية الجديدة .

. . أمام العصر الحديث ثلاثة طرق واضحة المعالم ، ومختلفة التفكير والتصميم والتنفيذ في الحياة المسرحية المعاصرة .

التحليل :

نبدأ بسؤال هام أمام هذه التوصيات الثلاث المقترحة من دراميين لهم خبراتهم التي نحترمها ونقدرها . . لكن لا نقبلها . إذ يقف التحليل هنا على مناقشة فلسفاتها ايضاحا وتعبيرا.

- هل تظهر كل نوعية من هذه المسارح على حدة ؟

إننا نرى أن ما توصّل إليه الدراميون ما هو إلا خطوط عريضة منفصلة عن بعضها البعض ، كما تُبرز لنا العروض الحالية . بل أحيانا ما تتداخل هذه النوعيات مع بعضها البعض ، وساعتها يصعب تحديد هوية المسرح أو التيار الوظيفي له . فنحسب الخلط وظيفة رابعة في أغلب الأحيان .

لكن مما لا شك فيه أن هذه النوعيات الثلاثة تتصارع وتتنافر للمحافظة على نوعياتها منفصلة عن النوعية الأخرى. دليلنا على ما نقول، أن مسرح الأخلاقيات - رغم صراعه الأيديولوجي مع النوعين الآخرين - يقبل بعضا من عناصر اتجاهات مسرح التربية والتثقيف ، بل ويتحد معه في مواقف كثيرة . قد يختلف المسرحان (الأخلاقي والتربوي التثقيفي) في برنامج المسرح أو في الريبرتوار . لكن المسرحان يعملان من أجل أهداف قريبة من بعضها البعض ، لكن بلا تداخل شديد ملحوظ . ومع ذلك فإننا نلاحظ أن الجماليات عند كل منهما تكون في أشد حالات التنافر

والاضطراب والتضارب . لأن جماهير مسرح الأخلاقيات تستنهض الهمم ومواقف الشجاعة والتضحية من دراماته . في الوقت الذي تهتم فيه جماهير مسرح التسلية والترفيه بمستقبل الأسرة الصغيرة في الوطن والتعاون الاجتماعي في المجتمع ، وغير ذلك من أهداف لا يضعها مسرح الأخلاقيات في اعتباره أو ضمن جماليات مسرحه . وفي هذا التخصيص الفني لا يمكن لأي شيء أن يحدث بالصدفة أبداً . فبرتولت برخت B. BRECHT الألماني (١٨٩٨ - ١٩٥٦م) الذي جاهد من أجل مسرح أيديولوجي جاد ضد النازية الألمانية في منتصف القرن العشرين ، وربط دراماته وأهدافها ومضامينها بالسياسة كتابة درامية وإخراجا مسرحيا ، لا يمكن بأية حال من الأحوال تصنيف مسرحه إلا داخل دائرة واحدة . هي دائرة التربية والتثقيف . . أي تربية الجماهير على نموذجه الدرامي المعارض لأرسطو على طول الخط في كتابه المعنون (الأورجانون الصغير) ،عام١٩٤٩م KLEINES ORGANON FUR DAS THEATER وهو المسرح الذي يقترح التسلية والترفيه في الباب الثالث من المنهج البرختي ، كأحد الواجبات الهامة والأصلية في المسرح المعاصر . إلا أن برخت كان يهدف في كتابه أو منهجه الصغير إلى الجمع بين أيديولوجية معروفة لديه وبين الضحك والتسلية ، أو مزج كل منهما بالآخر . لكن . . هل نستطيع أن نقبل بسهولة هذا المزج ؟ بين الثقافة الانسانية التي تشع رحمة للفقراء وترفع الحق إلى

الله في عنان السماء ؟ وبين ترفيه أو تسلية ؟

من أجل ذلك وأمام هذه المعادلة الصعبة لجأ برخت إلى خلط النوعين الدراميين (التربية والتثقيف + الترفيه والتسلية العاقلة) .

ومن الطبيعي بعد ذلك أن نقول إن مسرحا جاداً بحكم صفاته التربوية والتثقيفية لا يمكن قبوله أو التأثر به جماهيريا ، إذا كان جامدا مُضجرا مُملا . كما يصبح من الطبيعي كذلك ألا نقبل مسرحا ترفيهيا يحمل الرداءة السفلى والدرجات الأدنى والمنزلة الثانوية في التفكير . فلا الحقوق المقصورة (المقصورية EXCLUSIVITY) في التربية والتثقيف أمر مرغوب فيه ، ولا الاختيارية التي تعيش على الحياة الطفيلية مطلوبة في مسرح الترفيه والتسلية العاقلة .

- لماذا كل هذه الأحكام من عندياتنا ؟

لأن الأبحاث المسرحية في العصر الحديث ، وأعني بها أبحاث التجريب في نظرية المسرح، قد كشفت عن أنه بينما يظهر التأثير الترفيهي سريعا ليحل مشكلات المسرحية الترفيهية ومسرحيات المسلاة ، ويُغرق الجماهير في الضحكات تلو الضحكات. فإن التحليل لهذا التأثير السريع يكون لحظيا ووقتيا. أي أن التأثير يحدث ويمر وينتهي بين لحظة وأخرى أو بين طرفة عين وانتباهتها. وإذن ، فلا يبقى منه شيء في باطن أو وجدان المتفرج.

هذا بينما نجد نقيضا لمسار التأثير في الحالة الثانية . . حالة درامات التربية والتثقيف . حيث تصل أفكار الدراما فيه إلى شكل من أشكال (النحت) إلى أسفل ، والغوص في متاهات النفس البشرية متخذة وظيفة النقش على المعادن أو الرخام ، لتبقى هذه التأثيرات طويلا طويلا ، حتى بعد انتهاء العرض المسرحي ونزول ستار الختام . هذا النوع من التأثير هو أغلى الأنواع وأرقاها ، لأنه يظل مع المتفرج فترات طويلة من عمره وحياته ، فيُحس حقيقة أنه استفاد من هذه المؤسسة الثقافية التي أطلق عليها جوته تعبير (المسرح) .

ستبقى عبارات النقاد المسرحيين تُطيّرها كلماتهم العابرة التي تنادى بمسرح ترفيهي هادف ، لأن الواقع أن عناصر الدراما التثقيفية تتعارض ولا تنسجم تماما مع عناصر الدرامات الخفيفة ، لتظل المشكلة الدرامية قائمة تبحث عن منقذ لها .

الباب الرابع

المناظر والديكور
والفضاء على خشبة المسرح

يُمثل فن المعمار جزءًا هاما في حياة المسرح على الدوام . صحيح أنه لم تكن هناك ديكورات على المسرح الاغريقي ، الا بالإيحاء الرقيق الدقيق . لكن تطور خشبة المسرح عبر القرون والعصور قد اضطر المسرحيين إلى الاستعانة بالمعمار المسرحي حتى تكتمل للمسرح كل قوانينه العامة ، والتي تهدف إلى اعطاء المسرح دفعة تكميلية مساعدة على ايصال معنى ومغزى المسرح – وبكل ألوانه الدرامية والبصرية والسمعية – إلى كل الجماهير الجالسة والقابعة في الصالة .

وقد اقتضى ذلك الهدف العناية بمكانين هامين هما :

١ - خشبة المسرح .

٢ - صالة الجمهور .

ولما كان علم (السينوجرافيا SCENOGRAPHY) أو الرسم البياني للخشبة المسرحية هو المنوط به متابعة كل تطورات المعمار وشكل خشبة المسرح ومصادر النور بعد اختراع الكهرباء، ومرور المسرح باضاءة الشموع ، ثم مرحلة الاضاءة بغاز الاستصباح حتى عصر الكهرباء الحالي . فإن هذا الباب سوف يتعرض في اختصار شديد إلى أهم الأهميات ، واضعا في اعتباره أن المقرر يحمل عنوان (مقدمة في الفنون المسرحية) . وحينما يتخصص الطالب بعد ذلك في دراسة المسرح، فانه سوف

يكون مُـعـدا - بعـد دراسـتـه لهـذه المقـدمـة - للدخـول في تفـاصـيل علم السينوجرافيا .

*

المقصود بخشبة المسرح ، هو المكان الذي يجرى عليه تمثيل المسرحية. ومكان طارحـات النور وعـاكسـاته . . أي أنه المكان الدرامي لكل الأحـداث وخصائصها ومتطلباتها .

كـمـا أن المقـصـود بصـالة الجـمـهـور ، هو المكان الذي يجلس فـيـه الجمهور بكل ما تتطلبه راحته من دورات مياه وبوفيهات وأماكن جلوس في استراحات وقاعة معارض ومداخل وغيرها .

كما أن المقصود بالمعمار المسرحي هو هندسة بناء دور المسرح لتكون صـالحـة (أكُوسـتـيكيًا - AUCOSTIC) لحـصـر الصـوت وعـدم تسـربه ليصل كاملا ونقيا إلى آذان الجماهير .

أما الاضاءة على المسرح فكان تاريخها على الوجه التالي :

١ - في المسرح الاغريقي .

كان التمثيل يجرى نهارا . ورؤية نور الله نهارا هي أقوى أنواع الاضـاءة ودرجاتها . لذلك لم يستعمل هذا المسرح أي نوع من الانارة البدائية التي كانت مستعملة آنذاك في القرن الخامس قبل الميلاد وما بعده. (كانت المسارح بلا سقوف) اعتمادا في الاضاءة على ضوء

النهار .

٢ - في عصر النهضة (القرن ١٥ ، ١٦ ميلادي) .

جاء المعمار المسرحي بمسارح مغلقة خاصة في العصر الإليزابيثي بالمسارح الانجليزية . واستعملت المسارح المشاعل للاضاءة (كانت المسارح تبدأ بعد العصر).

٣ - ثم جاء عصر الشمعدانات في الاضاءة في القرن ١٨ الميلادي .

٤ - في عام ١٨١٧م استعملت المسارح غاز الاستصباح لأول مرة في مسرح دروري لين DRURY LANE بانجلترا " ومن هذا التاريخ بُدِىء في استعمال الغاز للاضاءة في معظم مسارح لندن وخارجها . وفي نفس الوقت عُرف غاز الاستصباح الذي كان يُصدر اضاءة بيضاء ساطعة . ولهذا سرعان ما استُعمل فيما بعد على خشبة المسرح ليعطي إحساسا واقعيا باشعاع الشمس أو القمر "[1].

إلا أن عصر الكهرباء قد تفنن في اضاءة باهرة لكل جنبات المسرح ، وصالة الجمهور بثرياتها الفخمة . كما أعطى العصر فرصة لتكييف خطة الاضاءة حسب مقترحات المخرج ومهندس الاضاءة (في المسارح الأوروبية توجد وظيفة مهندس اضاءة تقوم على هذه المهمة الهامة في حياة المسرح المعاصر).

---

(١) د. إبراهيم حمادة

معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية . مصدر سبق ذكره . ص ٥٠ .

وخرجت علينا شركات أجنبية مثل STRAND في انجلترا بالعديد من طارحات وعاكسات وبروجكتورات النور، اضافة إلى ماكينات الخدع المسرحية لعمل السحاب والرعد والفانوس السحري والرعشات الاضائية المبهرة .

وأمام هذه التقنية استطاع المسرح أن يحصل على أنواع الاضاءة التالية :

١ - اضاءة عامة على خشبة المسرح .

٢ - اضاءة تركيزية من بروجكتورات صغيرة تسمى (بيبي) BABY لمبتها تصل إلى ٥٠٠ وات ، وبروجكتورات أخرى قوتها ١٠٠٠ وات .

٣ - اضاءة سفلية لأرضية المسرح والخدع أو الحلية على خشبة المسرح كشكل تجميلي .

٤ - اضاءة للمناظر في مؤخرة خشبة المسرح (اضاءة خلفية) BACKGROUND L.

٥ - اضاءة مباشرة .

٦ - اضاءة غير مباشرة .

٧ - اضاءة المناظر المسرحية أو الديكور .

٨ - اضاءة للطرقات بين المنظر المسرحي .

٩ - اضاءة نفسية تستخدم كل ألوان الطيف .

المنظر أو الديكور في المسرح :

تعمل المناظر والديكورات على ملء الفراغ على خشبة المسرح ، وفي الصالة أحيانا في المسرح الحديث . ومن المهم أن يكون مصمم الديكور ، بل ومنفذه أيضا على علم بتفاصيل المسرحية ، وخطة الاخراج ، ومسارب الدخول والخروج ، والحركة المسرحية (في مسارح أوروبا يحضر مصمم الديكور - وهو مهندس متخصص في المناظر المسرحية - كل تدريبات التمثيل عمليا على خشبة المسرح للاستفادة في وضع التصميم الملائم والمناسب).

والديكور هو تشكيل جمالي ودرامي في الفراغ المسرحي :

يعمل على تجسيد فكرة الدراما بما يضعه من أفكار ورموز وعلامات وفتحات وارتفاعات ، لتكون جميعها في وحدة تشكيلية واحدة ، كل مهماتها تأكيد المضمون الدرامي للمسرحية .

تُصمم الديكورات والمناظر وفق المذاهب الفنية التي تقتضيها الدراما ، والتي يُوجه إليها مخرج المسرحية . وهناك عدة أنواع في التصميم على الصورة التالية :

١ - ديكور واقعي للمسرحيات الواقعية .

٢ - « طبيعي للمسرحيات الطبيعية التي اختفت بعد عام ١٩١٢م في أوروبا .

٣ - ديكور تعبيري يحمل معالم المذهب التعبيري وخصائصه الدرامية في عشرينيات القرن العشرين .

٤ - ديكور تجريدي يشير إلى الأماكن ولكن في غير واقعية . واستعمله مسرح اللادراما ومسرح اللامعقول بعد الحرب العالمية الثانية في كل المسارح الأوروبية والعربية .

وأنواع أخرى ، لكننا نذكر هنا أهم هذه الأنواع .

كما أخترعت في نهاية القرن الماضي خشبة المسرح الدوار كقرص على خشبة المسرح الأصلية يحمل عدة مناظر . وفور الانتهاء من مشهد يمثل مكانا معينا ، يجري لف القرص ليظهر منظر آخر ومكان جديد . كان الألمان هم أول من استعملوا هذا القرص ، الذي ساعد على اختصار النص والغاء الاستراحات التي كان يجري أثناءها إقامة منظر مسرحي جديد متتابع .

كما تطورت خشبة المسرح من شكل حدوة الحصان في المسرح الاغريقي إلى مسرح مربع يجلس حوله الجمهور من الجهات الأربع وهو المسمى بمسرح (الأرينا) ARENA STAGE .

الباب الخامس

النقـــد المسرحـــي

النقد نوعان :

١ - نقد أدبي يستهدف القصة والرواية والمسرحية والشعر .

٢ - ونقد مسرحي يتجاوز كل المراحل الأدبية في المسرحية ، ليذهب إلى مهن كثيرة يجمعها فن المسرح مثل الإلقاء ، التمثيل ، الموسيقى المصاحبة ، المناظر والديكور ، خشبة المسرح ، دخول الممثلين وخروجهم ، الخدع المسرحية ، الجماهير ، الاضاءة المسرحية .

والنقد بصفة عامة مهمة اصلاحية ، تستهدف التقييم والتقويم للأعمال الأدبية أو الفنية ، كما تتطلب التزاما صارما من الناقد حتى لا يقع فريسة أهوائه أو يُغرق في النقد الشخصي (الذاتي) فيُصيب بجهالته من يقرأون نقده .

" إذا آمنا أن الآثار الفنية الحالية تُكوّن فيما بينها نظاما مثاليا يتغير عند اضافة العمل الفني الجديد (الجديد حقا) إلى قائمتها . . . . . إذا آمن الإنسان بمثل هذه الآراء في الفن ، آمن بالتالي بآراء مماثلة في النقد . وعندما أقول النقد ، أعني بالطبع بالنقد هنا ، التعليق على الأعمال الأدبية وعرضها عن طريق الكلمة المكتوبة . . . .

أما النقد من ناحية أخرى ، فلا بد وأن يتخذ لنفسه هدفا ، ويبدو أن هذا الهدف على وجه العموم هو توضيح الأعمال الفنية ، وتصحيح الذوق .

من هنا تبدو مهمة الناقد أمامه محددة كل التحديد . وكان ينبغي والأمر كذلك أن يصبح من العسير علينا أن نقرر إذا ما كان الناقد يقوم بمهمته على الوجه الأكمل أو لا يقوم بها . لكن لو أولينا الأمر بعض الاهتمام ، لوجدنا أن مجال النقد أبعد من أن يكون مجالا مثمرا مفيداً يمكن أن نستبعد منه الدخلاء بسهولة ، ولكنه أشبه ما يكون بحديقة عامة يتبارى فيها الخطباء ، يتصارعون ويتناضلون ، دون أن يصلوا حتى إلى تحديد أوجه الخلاف بينهم . . .

ومن المفروض أيضا أن يتحكم الناقد في أهوائه ونزواته الشخصية ، وأن يُصفّي خلافاته مع أكبر عدد ممكن من زملائه في سبيل الهدف المشترك !". (١)

١ - في النقد الأدبي للنص المسرحي :

يتعامل الناقد الأدبي للمسرحية مع المسرحية مطبوعة أو مخطوطة . والناقد الأدبي الجيد هو العارف بنظام التأليف الدرامي ، والفرق بين الدراما كأدب والآداب الجميلة الأخرى مثل القصة والرواية . وهو الذي يُفرّق بين مهمة الكتابة الأدبية في مختلف الأنواع الأدبية . فالاستطراد والرويّة

(١) ت . س . إليوت .
مقالات في النقد الأدبي . ت . د . لطيفة الزيات . مكتبة الأنجلو المصرية . القاهرة ، ب . ت . ص ص ٢٢ ، ٢٣ .

مرفوضان مثلا في الأدب الدرامي ، بينما هما مستحسنان في القصيدة الشعرية والرواية . كما أن الدراما الجيدة تقوم على خصائصها من حوار مكثف ، وعلى تسلسلها من حادثة درامية إلى حادثة درامية أخرى . وعلى الانتباه إلى التطور الدرامي سواء كان في المسرحية أو تقوم به الشخصيات المسرحية .

إن كل هذه الخصائص الدرامية تجعل من نقد الدراما شيئا مختلفا اختلافا جوهريا عن أي نقد أدبي آخر . ومن هنا تبدو جليا السقطة التي يعاني منها الأدب الدرامي في مجال النقد الأدبي للدرامات والمسرحيات مقروءة أو مكتوبة أو مُمثلة على خشبة المسرح ساعة العرض المسرحي .

إلا أنه من الواضح أن نهضة الثقافة المسرحية في بلد ما ، من شأنها ميلاد نقاد لآداب المسرح ، والعكس بالعكس . فمرحلة مسرح الستينيات في مسرح مصر قد أفرزت نقادا كبار منهم د. محمد مندور ، د. علي الراعي ، د. عبد القادر القط ، د. محمد القصاص ، أ. سعد الدين توفيق وغيرهم . لم يكن النقد مفزعا بقدر ما كان اسم الناقد . فليس مُهما ما يقوله الناقد ، إنما كان الأهم هو . . من الذي كتب النقد في المسرح ؟

" . . . وإنما الناقد هو الذي يعطيك أسبابا معقولة لاستمتاعك ، وهو

الذي يُحلل لك العناصر التي يتألف منها الأثر الفني والتي جعلتك تصل إلى هذا المغزى أو ذاك . إنه كالطبيب الذي يعلم لماذا تستفيد من ذلك الطعام أكثر من ذاك ، ولماذا استطاع هذا النوع من الغذاء دون غيره أن يجدد نشاطك ويُنمي خلاياك . ومن ثمَّ فإن أحكامنا على العمل والأثر الفني محتاجة إلى التأني في التحليل ، والكشف عن العناصر المكوّنة للعمل الأدبي (أو الفني) حتى تكون أحكاما موضوعية ، ومن ثم صادقة ونافعة "(٢) .

٢ - في النقد الفني أو المسرحي :

يتعامل الناقد الفني هنا مع عناصر مختلفة تمام الاختلاف عما يتعامل به الناقد الأدبي . ومن هذا المنطلق العلمي يفشل كل الصحفيين وكُتاب الأدب في الصفحات الفنية بالجرائد اليومية السيارة عندما يدسّون أنوفهم في النقد المسرحي .

لماذا ؟

إن المسرح جامع لعدة فنون كثيرة كالمعمار والزخرفة والديكور والجماليات والصوتيات والاضاءة . وكلها اليوم أصبحت علوما مستقلة

(٢) د. محمد زكي العشماوي .
دراسات في النقد المسرحي . دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٨٠، ص ص ٦، ٧

بذاتها تسلحت بمناهج علمية تُدرس اليوم في الجامعات والمعاهد الفنية المتخصصة في فنون الالقاء والتمثيل والاخراج والسينوجرافيا .

فاذا ما تعرّض ناقد الأدب لمسرحية ما ، وكان يجهل أساس أو مناهج هذه العلوم المتصلة بفن المسرح ، فإنه لا يقول كثيرا في العرض المسرحي أو بنيته . وهنا تكون الطامة الكبرى .

فاذا ما اخترتُ (علم الجمال) كمادة علمية حيوية تدخل في اطار الفن المسرحي الحديث ، وأنها في الوقت الحاضر هي التي " تعطي إطارا متكاملا للدراسة (والنقد بطبيعة الحال باعتباره دراسة خاتمة للمسرحية) في مجالات فنون عديدة كالمسرح والسينما والموسيقى والفنون الجميلة والتطبيقية " [٣] ، أدركت صعوبة مهمة الناقد المسرحي .

والناقد المسرحي الأوروبي كما عرفناه وشاهدناه في عدة دول أوروبية (انجلترا، فرنسا ، سويسرا ، النمسا ، المجر ، ألمانيا ، ايطاليا ، أسبانيا) يحضر عدة جلسات تدريب قُرب العرض المسرحي لا تقل عن عشر جلسات . وهو يقتني النص المسرحي من مكتبة المسرح ليقرأه عدة مرات قبل كتابة النقد المسرحي . وهو العالم المثقف بتركيب خشبة المسرح ، والمطّلع على تاريخ المسرح في العالم . إن كل هذه الخبرة الطويلة والسعي والدأب والجري وراء المسرحية من كل جوانبها الأدبية والفنية والفلسفية والتاريخية،

(٣) د. محمد عزيز نظمي سالم .
علم الجمال . دار الفكر الجامعي . الاسكندرية ، ١٩٨٦م ص ١ .

تسمح له بعد كل ذلك بأن يكون (خبيرا) دراميا لايُخطىء أو يدركه الزلل ولو مرة واحدة . فهو يعرف علم الجمال ، ومعنى التقدير الجمالي ، والحق والخير والجمال وحقيقة التجربة الجمالية ، وارتباط الجمال بالراحة وعدم الراحة ، وارتباطه من ناحية أخرى بالمنفعة وعدم المنفعة ، كما يُلم بالتجربة الحدسية ، وبوحدة الموضوع الجمالي وخصائصه ، وبمشكلات التذوق الجمالي وتربية الذوق الجمالي . وكل هذه الحصيلة في علم الجمال تفتح له آفاق دراسة العرض المسرحي دراسة موضوعية ليصبح نقده موضوعيا في النهاية ، واضافة حقيقية وملموسة في التجربة المسرحية في كل عرض مسرحي يتناوله بالنقد .

- **أما النقد الانطباعي** ، وما أدراك من النقد الانطباعي فهو لايمثل نقدا سليما ، وإنما يكون نتيجة أحاسيس ليس لها من ضابط ولا رابط ، اللهم الا انعكاسات ومشاعر تقفز هنا وهناك في صدور المثقفين وأنصاف وأشباه المثقفين ، والجهلة والباعة . وليس فيها نصيب كبير من الصحة على وجه الاطلاق .

- **وفي النقد التحليلي** يتعرض الناقد للمنهج التحليلى المستند على أسس وأفكار علمية تصطبغ بصورة علمية أكثر منها تطبيقية . ومع ذلك فهو

نقـد لا تشـوبه شـائبـة ، إلا اذا أوغل في الأدبيـات ، وترك فنون التطبـيق (والمسرح عمل تطبيقي في المقام الأول) .

وهناك أنواع أخرى من النقـد خـرجت علينا بهـا المدارس النقـدية الحديثة . ومع ذلك فلا يزال النقد الموضوعي الخالص لوجه الله والكلمة الحق هو أرقى أنواع النقد المسرحي .

والله ولي التوفيق ،،،

PROF. DR. K. EID
KING SAUD UNIVESITY

ربيـــع أول ١٤١٧هـ

أول أغسطس ١٩٩٦م

المراجع

أولا - المراجع العربية :

١ - د. كمال عيد .

المسرح بين الفكرة والتجريب . المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس - ليبيا ، ط ١ ، ١٩٨٤ .

٢ - د. كمال عيد .

علم الجمال المسرحي . الموسوعة الصغيرة (٣٤٩) وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، ١٩٩٠م .

٣ - د. إبراهيم حماده .

في المسرح الأوروبي الحديث . سلسلة (إقرأ) ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٩٢م.

٤ - د. رشاد رشدي .

نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن . مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٩٢م.

ثانيا : المراجع الأجنبية :

1 - Mihay, Vajda Gyorgy

Szinhazi klauz, Gondolat Kiado' , Budapest, 1971 .

2 - Wilson, Edwin

The Theatre Experience, New York, 1980.

مطبعة النرجس التجارية
NARJIS PRINTING PRESS
تلفون : ٢٣١٦٦٥٣/٢٣١٦٦٥٤
فاكس : ٢٣١٦٨٦٦ الرياض